L'ÉCOLE ANGLAISE

1672 — 1851

DU MÊME AUTEUR :

Voyage artistique en France. — Études sur les musées d'Angers, de Nantes, de Bordeaux, de Rouen, de Dijon, de Lyon, de Montpellier, de Toulouse, de Lille, etc., etc.

1 vol. in-12, prix : 3 francs.

Paris. — Typographie de Firmin Didot frères, fils et Ce, rue Jacob, 56.

LÉONCE DE PESQUIDOUX

L'ÉCOLE ANGLAISE

1672 — 1851.

ÉTUDES BIOGRAPHIQUES ET CRITIQUES

Thornhill — Hogarth
Reynolds — Wilson — Gainsborough
Lawrence — Wilkie — Turner
Constable

PARIS

MICHEL LÉVY FRÈRES, LIBRAIRES-ÉDITEURS

RUE VIVIENNE, 2 BIS

1858

AVANT-PROPOS.

L'*exhibition des trésors de l'art* à Manchester, et les expositions de Londres et de Paris qui l'avaient précédée, ont attiré l'attention publique sur l'école et les peintres anglais. Très-influente, très-considérée dans le cours du dernier siècle, cette école, par suite de circonstances diverses, était restée presque inaperçue dans le mouvement artistique de notre temps. Il a fallu l'exposition universelle de Paris, 1855, pour forcer les critiques à s'occuper des peintres modernes de l'école anglaise, et l'*exhibition de Manchester*, 1857, pour révéler à l'Europe ses artistes anciens. Les peintres modernes ont été l'objet d'études très-fortes et très-sérieuses sur lesquelles il est inutile de revenir; mais rien de spécial, rien de complet au point de vue de leur vie, de leurs idées, de leurs œuvres et

leur influence, n'a été publié sur l'ensemble des artistes anciens, autrement originaux et puissants que les peintres modernes. — C'est cette lacune dans l'histoire générale de l'art que j'essaye de combler.

J'ai choisi les neuf artistes qui ont dominé leur école. Personne, j'espère, ne contestera la justice de ce choix, ni les droits qu'avait chacun de ces artistes à un examen sérieux. Je crois même qu'en dehors de ces neuf figures aucun autre peintre ne mérite un travail séparé. J'ai commencé chaque étude par la biographie du peintre, persuadé que le récit de la jeunesse, de la vie et des travaux d'un artiste aurait quelque intérêt ou quelque utilité, au moins pour les artistes. J'ai recherché tous les détails, et je n'ai pas rejeté les anecdotes, parce qu'elles font entrer dans l'intimité du personnage, et que d'ailleurs elles offrent au lecteur de l'attrait et de la variété. — Diverses publications de France et d'Angleterre m'ont aidé pour ce travail.

Un assez long voyage que j'ai fait en Angleterre, à l'époque de l'*exhibition* de Manchester, a fixé mes appréciations. Mais, désirant

donner à mon ouvrage un intérêt direct et le rendre utile aux voyageurs, j'ai borné mon examen aux tableaux exposés dans les galeries publiques. Du reste, à part de rares exceptions, je n'ai rien vu dans les autres collections, même à l'*exhibition* de Manchester, dont les tableaux dispersés aujourd'hui ont été d'un autre côté étudiés par nombre d'écrivains (1), je n'ai rien vu, dis-je, de comparable aux œuvres exposées à *Marlborough Palace ;* car c'est à *Marlborough Palace*, et non plus à la *National Gallery*, que se trouvent en ce moment les tableaux de l'école anglaise. — Réunis d'abord dans la *National Gallery* avec les autres toiles acquises de diverses façons, les tableaux anglais viennent d'être séparés des tableaux étrangers et transportés à *Marlborough Palace*, où l'on avait placé déjà la collection moderne léguée à l'État en 1835 par Ed. Vernon. *Marlborough Palace* est donc une galerie publique, consacrée exclusivement aux tableaux anciens et modernes de l'école anglaise ; et ce

(1) M. Charles Blanc, dans son livre des *Trésors de l'art à Manchester,* et auparavant dans son *Histoire des peintres*, a étudié quelques figures et quelques œuvres avec la portée et la compétence que chacun lui reconnait.

sont ces tableaux que j'ai pris pour spécimen et pour base de mes jugements; par exception seulement, j'ai conduit le visiteur au *Musée Sloane* et à quelques autres galeries publiques où se trouvent diverses œuvres non moins caractéristiques.

Peut-être contestera-t-on l'exactitude de mon titre. En effet, l'Angleterre, à proprement parler, n'a pas produit d'école, si l'on entend par ce mot une succession de maîtres et de principes procédant directement les uns des autres. Mais quelques-uns des artistes anglais ont déployé tant de force et d'originalité, que, par leur caractère et le mérite de leurs œuvres, ils méritent d'être groupés séparément et de former école.

L'art est cosmopolite, et les œuvres d'art n'ont pas de nationalité. Si l'*École anglaise* n'a pas pour tous les lecteurs l'attrait patriotique du *Voyage artistique en France*, que la presse et le public reçurent l'année dernière favorablement, j'espère toutefois que les artistes et les gens de lettres feront à ce nouveau travail un accueil bienveillant.

LÉONCE DE PESQUIDOUX.

JAMES THORNHILL.

Si les artistes, même les plus illustres, vivent en général loin du prestige de la fortune et des honneurs, il en est quelques-uns qui, par une faveur exceptionnelle, joignent à l'éclat du talent l'éclat des dignités et des grandeurs. Au premier rang de ces artistes privilégiés, on doit placer sir James Thornhill, peintre du roi Georges Ier, gentilhomme, chevalier-baronnet et membre du parlement d'Angleterre. Son origine noble contribua beaucoup à sa brillante destinée, car alors, plus encore qu'aujourd'hui, la qualité de gentilhomme était dans l'aristocratique Angleterre la plus puissante des recommandations. Mais il faut dire aussi que par son caractère, son esprit et son talent, Thornhill sut se pousser lui-même. Il était fils d'un gentilhomme ruiné par la révolution de 1648, et il eut, dès son

enfance, l'idée fixe de racheter les biens et de reconquérir le rang de ses ancêtres; Thomas Sydenham, son oncle, médecin célèbre, vint à son aide et seconda ses efforts.

On ne sait rien des commencements de Thornhill; on ignore quels furent son maître et son école; un peintre inconnu lui apprit probablement les éléments de l'art, et, dès qu'il put charger une palette et manier une brosse, Thornhill se mit à voyager. Son oncle lui en fournissait généreusement les moyens. Thornhill se dirigea vers le Nord, évitant avec soin l'Espagne et l'Italie. Par une inspiration qui dénotait chez un jeune homme un esprit pratique fort rare, Thornhill ne voulait point étudier les maîtres du Midi, prétendant, peut-être avec raison, que leurs qualités éclatantes ne peuvent que troubler et frapper de stérilité les natures du Nord, impuissantes à les imiter.

En France, Thornhill étudia longtemps les maîtres français, surtout Lebrun et Jouvenet. En Flandre, il se passionna pour Rubens et chercha à s'approprier ses grands effets, son coloris et son ampleur. Nous verrons tout à l'heure comment il sut mettre en pratique les leçons qu'il recueillait.

Après s'être longuement fécondé par l'étude des maîtres dont sa nature le rapprochait le plus,

Thornhill revint en Angleterre. Il fut accueilli avec empressement. Son oncle, qui possédait à Londres la plus belle clientèle, lui ouvrit toutes les portes, et Thornhill, en un moment, se vit accablé de faveurs et de commandes.

On sait quel était en ce moment l'état de la société en Angleterre. Fortement ébranlée par de grandes commotions, inquiète encore, troublée et tiraillée en sens opposés, elle éprouvait comme une vague aspiration vers les jouissances élégantes et intellectuelles qui semblaient réunir sur un terrain commun ses diverses fractions. Aussi fit-on fête à l'artiste qui rapportait du continent les grandes traditions de l'art, et paraissait devoir doter l'Angleterre d'une gloire qui lui avait manqué jusqu'à ce jour. Les souverains eux-mêmes allèrent au-devant de Thornhill. La reine Anne lui donna à peindre la coupole de Saint-Paul. Plus tard, Thornhill multiplia les décorations dans les chapelles et les palais, à Greenwich, à Oxford, à Bleinheim, à Hampton-Court. Anne le combla de présents; Georges Ier le nomma son premier peintre; Georges II, chevalier-baronnet.

La nation tout entière partageait l'enthousiasme de ses rois et de ses grands. Le peuple de Londres choisit Thornhill pour le représenter au parlement, et, dans la joie de posséder enfin un vrai peintre

d'histoire, l'Angleterre lui décerna le beau titre de Rubens de l'Angleterre.

Sydenham était mort avant tous ces triomphes : c'est le même qui a découvert la préparation célèbre du laudanum *Sydenham*. Il est connu en outre par des traités de médecine physiologique et psychologique qui l'ont fait appeler l'*Hippocrate de l'Angleterre*, nom qu'on a gravé sur son tombeau.

Au milieu de ses prospérités, Thornhill se montrait digne comme un Anglais et magnifique comme un lord. Son atelier était d'une somptuosité sans égale ; des gerbes de fleurs éclatantes y charmaient en toutes saisons l'odorat et la vue. On n'y foulait que des nattes de l'Inde et des tapis de Bagdad. Des statues et des bustes en marbre blanc se dressaient çà et là, les plafonds étaient lambrissés d'or et rehaussés encore par des décorations, dans ce goût pompeux et théâtral particulier au style de Louis XIV.

C'était dans cet atelier digne d'un roi que les lords et les membres du parlement se donnaient rendez-vous. Le souverain même ne dédaignait pas d'y paraître quelquefois. On y parlait de la politique et de la guerre, de chasse et de sport, et des scandales de la cour. Au milieu de ce brillant tohubohu, l'artiste n'interrompait point son travail. Son costume était en harmonie avec les splendeurs

qui l'entouraient. On trouvait souvent le peintre debout à son échelle, la palette au pouce, le pinceau à la main, en habit de cour et l'épée au côté; c'est ainsi qu'il a été gravé. Sa figure exprime à la fois la franchise et la finesse; ses yeux sont grands et bien ouverts; son buste est plein de dignité : il a cinquante-huit ans, et on le retrouve à peu près tel qu'il était, lorsqu'il s'est peint lui-même sur le dôme de Saint-Paul, au premier plan de la troisième de ses compositions.

On raconte qu'en décorant ce dôme de Saint-Paul, Thornhill courut un horrible danger. Il venait d'achever la figure du saint, et, tout entier à la fièvre de la création, il se mit à reculer pour mieux juger de son effet. Il reculait, reculait toujours, lorsqu'un étranger qui l'avait regardé peindre avec grande attention se précipita en avant et barbouilla la figure du saint. — Que faites-vous, malheureux? s'écria Thornhill en s'élançant sur lui. — Je vous sauve la vie, répondit tranquillement l'inconnu. En effet, la semelle de Thornhill qui avait écrasé de la craie était marquée sur la dernière planche de l'échafaudage, et un de ses pieds avait plané une seconde dans le vide. Thornhill laissa son travail pour ce jour-là. Ce sauveur de tant de sang-froid et de présence d'esprit, n'était autre que Samuel Johnson.

Examinons maintenant les fresques de la coupole de Saint-Paul, qui faillirent de cette façon coûter la vie à leur auteur.

Ces peintures, divisées en huit compartiments, représentent diverses scènes de la vie de saint Paul. Au premier coup d'œil, on sent que l'artiste vient de quitter la France, et qu'il est encore tout impressionné par l'art pompeux et académique de l'école de Lebrun. Certains détails font penser principalement à Jouvenet. Thornhill, en effet, possède autant de verve et de largeur, autant de facilité et de mouvement que l'artiste français.

La plus remarquable de ces huit compositions est la *Conversion de saint Paul*. — Saul vient d'être renversé par le souffle divin : son cheval s'est abattu ; couché sur le dos, la main au-dessus de sa tête comme pour se protéger , Saul regarde avec une expression de stupéfaction et de terreur parfaitement rendue le Dieu qui l'avertit en le frappant ; autour de lui, les soldats qui l'ont accompagné poussent leurs chevaux et se détournent avec effroi du terrible spectacle qu'ils ne comprennent pas.

Les peintures de Saint-Paul sont monochromes, et ce n'est qu'à Greenwich, dans la chapelle des marins invalides, que l'on peut apprécier Thornhill comme coloriste. D'ailleurs, c'est là seulement

que l'on se fait une idée complète de la force de cet artiste que nous connaissons à peine de nom, et qui peut lutter certainement avec les plus grands de nos peintres décorateurs. Thornhill a déployé dans cette œuvre une fécondité, une variété, une abondance et une ampleur que peu d'artistes ont surpassées.

A Greenwich, l'influence de Rubens prédomine incontestablement. On retrouve bien encore le souvenir de Lebrun et de Jouvenet, mais l'artiste anglais s'est surtout préoccupé de reproduire la couleur éclatante et profonde du coloriste flamand. Je ne dirai pas certainement que Rubens a été égalé, mais il serait, je crois, impossible de trouver dans l'école française des peintures murales plus considérables et plus largement traitées.

Les décorations de la *salle principale* sont une sorte d'apothéose du roi Guillaume et de la reine Marie, fondateurs de l'hospice de Greenwich. La légende suivante, gravée en latin tout autour de la frise, consacre cette destination. La voici avec sa traduction anglo-française : — « La pieuse considération de la reine Marie dédia ce palais de Greenwich au secours et entretien, à la charge publique, de ces marins qui ont protégé la sécurité publique pendant le règne de Guillaume et de Marie, 1694. »

Ces fresques qui forment dans leur ensemble la plus vaste peinture murale qui existe, représentent des personnages allégoriques et mythologiques mêlés à des personnages réels et modernes, selon les habitudes et les traditions des maîtres dont Thornhill s'inspirait. Le plafond est divisé par compartiments; le centre est occupé par un cadre immense de forme ovale supporté par huit figures colossales. Au milieu de ce cadre sont assis les deux fondateurs, le roi Guillaume et la reine Marie. Toutes les déités mythologiques accourent pour leur rendre hommage, et leurs présentent des couronnes. Le roi foule aux pieds la Tyrannie; la Sagesse et la Vertu, sous les traits de Minerve et d'Hercule, combattent et détruisent les Vices et les Fléaux.

Les deux extrémités du plafond sont partagées en cercles et en carrés, dans lesquels l'artiste a groupé, avec une grande habileté d'agencement, des figures allégoriques personnifiant des idées ou des faits glorieux pour les Anglais. Dans les angles du plafond, sont représentés les quatre éléments : la terre, l'air, le feu et l'eau, sous les traits de Cybèle, Junon, Jupiter et Neptune. A l'extrémité supérieure de l'ovale, et comme dominant toute la composition, la Renommée, assise sur les Vents, entonne les louanges des fondateurs royaux.

On le voit, par la pensée et la composition, cette grande œuvre se rattache complétement au genre théâtral en honneur sous Louis XIV. — Je ne suis pas plus admirateur qu'un autre des pompes de l'école classique, mais je puis affirmer que la composition de Thornhill ne cause pas cette impression de froideur et d'ennui profond que l'on rencontre trop souvent dans certaines œuvres académiques : elle n'a pas assurément le mouvement, le drame et l'émotion de peintures plus réelles; mais elle attache néanmoins; on la contemple longuement, curieusement; on l'admire même, comme on admire les peintures des grands maîtres, les peintures de Rubens, par exemple, et, la donnée une fois acceptée, on est forcé de reconnaître qu'il était difficile de déployer plus de largeur, d'abondance et de ressources.

Dans son aspect général, cette peinture présente un effet intense et très-monté, sans tons noirs cependant, assez éclatant et assez lumineux. Il est facile de voir que Thornhill s'est surtout inspiré des fresques de Rubens à Whitehall. Le plafond de Greenwich a peut-être moins d'éclat, de transparence et de profondeur que le plafond de Whitehall; mais il reproduit la même gamme de couleurs dans la même harmonie sombre. Le dessin est large et correct; les anatomies sont vigoureusement accu-

sées et d'un beau modelé; les personnages sont justes de mouvements et d'attitudes, sans fausse élégance comme sans roideur britannique; et puisque ce dernier mot se trouve sous ma plume, je dois dire que si toutes ces figures, empruntées à l'Olympe antique, n'ont pas la beauté idéale des modèles grecs; si quelques-unes même rappellent les formes trop développées des nymphes flamandes, ou les grâces trop cherchées de certaines créations de l'école française, elles ne reproduisent en aucune façon l'extérieur ou les allures des types qui entouraient l'auteur.

Comme nous le verrons plus tard, Thornhill est le seul peintre anglais qui ait su éviter cet écueil. Pour résumer en un mot mon opinion, je dirai que le plafond de Greenwich me paraît une œuvre fort remarquable, dont toute école aurait le droit de s'honorer.

Je n'hésite pas a mettre les décorations de la *Salle Haute* fort au-dessous de celles de la *Salle principale;* elles ont moins de franchise, de vigueur et de beauté. On retrouve bien les qualités que l'on a déjà admirées, mais à un degré très-amoindri. — Les fresques de la *voûte* représentent la reine Anne et le prince Georges de Danemark, entourés de figures allégoriques. Les quatre parties du monde, l'Europe, l'Asie, l'Afrique, l'Amérique, sont person-

nifiées dans les quatre coins du plafond par divers attributs.

A gauche, on voit une peinture en imitation *basso rilievo,* qui représente le *Débarquement du prince d'Orange,* depuis Guillaume III.

A droite, une peinture du même genre représente le *Débarquement du roi Georges Ier à Greenwich.* Enfin, sur le mur en face, sont les portraits du monarque et de deux de ses descendants, entourés par les vertus tutélaires. — Au-dessous, le peintre a mis son portrait, auquel il a donné pour fond le dôme de Saint-Paul. — Ces fresques sont placées beaucoup trop bas : elles font un effet médiocre. Les procédés de la peinture murale vue à cette distance ne satisfont pas le spectateur.

Tel est l'ensemble de ce vaste travail, qui atteste de puissantes facultés. Il n'a pas coûté moins de vingt années à son auteur, et l'on peut dire qu'il résume le talent et l'individualité du seul peintre d'histoire que l'Angleterre ait produit. Thornhill le commença en 1708, et le finit en 1727.

Je n'aime pas à mêler les chiffres aux questions d'art; il est bon de dire cependant que Thornhill, malgré la faveur extraordinaire et la vogue dont il jouissait, ne reçut pour cette décoration, qui occupa la moitié de sa vie, que la somme de 6,685 liv. st. Si l'on veut être renseigné d'une façon plus précise,

j'ajoute que cela donne 8 liv. st. par aune pour le plafond, et 1 liv. st. par aune pour les côtés. — J'ai presque honte d'entrer dans ces détails d'arrière-boutique, mais ces chiffres sont plus éloquents que toute discussion. Telle a été longtemps, en effet, la manière de comprendre et d'encourager la grande peinture en Angleterre.

Comme je l'ai déjà dit, Thornhill a décoré des chapelles et des palais sur plusieurs points de la Grande-Bretagne. Les plus importantes de ces peintures, après celles dont nous venons de nous occuper, se trouvent à Oxford.

La chapelle d'*All souls college* possède une fresque, *l'Invention de la loi*, qui présente les qualités que l'on connaît déjà : de la facilité, de la sûreté, de l'ampleur et du mouvement. Le coloris est toujours tenu dans une gamme sombre mais harmonieuse. Certaines parties de cette fresque, les vêtements des évêques notamment, sont d'un très-beau ton. Cette œuvre montre la variété du talent de Thornhill, car elle a un caractère d'élévation et de recueillement bien différent des œuvres mythologiques que nous venons d'examiner. — Les docteurs sont assemblés et délibèrent ; et Dieu, du haut des cieux, leur envoie sa lumière, qui, se projetant en jets éblouissants, rayonne sur leurs fronts. Les figures et les attitudes de ces divers

personnages ont de la vérité, de la gravité et de la grandeur.

Une autre fresque, *l'Ascension*, que l'on voit encore à Oxford dans la chapelle de *Queen's College*, est la moins bonne des fresques de Thornhill. On a peine à reconnaître dans cette peinture l'auteur de *l'Invention de la loi ;* les personnages manquent absolument de noblesse et de majesté : le Christ qui s'enlève sur les nuées est presque trivial ; le dessin est grêle, sans mouvement et sans largeur, et le coloris n'a rien de remarquable.

A la célèbre bibliothèque Bodléienne, on voit encore un portrait d'homme peint par Thornhill. Il semble que le peintre décorateur s'est trouvé gêné dans ce cadre restreint, et qu'il n'a pas pu développer ses facultés. Le principal tort de ce portrait est de manquer de couleur et de relief ; le personnage *Butler earl of aner*, qui est vêtu de velours rouge et drapé dans un manteau rouge, a l'aspect terne d'une figure peinte à fresque.

Nous terminerons cette étude par l'examen d'un dernier travail d'un genre bien différent, dont les Anglais font grand cas ; je veux parler des copies de Thornhill représentant les célèbres cartons de Raphaël, que l'on voit au château d'Hampton-Court ; ces copies se trouvent encore à Oxford, dans le musée des tableaux. En face des belles œuvres de Thornhill,

j'ai manifesté mon admiration assez sincèrement pour avoir acquis le droit de m'exprimer maintenant avec toute franchise. — Reconnaître que l'artiste anglais est resté au-dessous de son modèle, c'est proclamer une banalité, que les Anglais eux-mêmes, je suppose, admettent sans difficulté; j'irai donc plus loin, et je dirai que rien ne m'a fait apprécier l'inimitable grandeur de l'œuvre de Raphaël comme la copie de Thornhill; les cartons de Raphaël ne sont pas encore des peintures, et pourtant le maître divin a su jeter sur ces dessins à peine coloriés un éclat tel, une harmonie telle, que le coloris de Thornhill paraît en comparaison terne, cru et même dissonant.

Ce que je dis du coloris peut également s'appliquer au mouvement, à l'expression, et surtout au dessin, qui, comme on sait, est d'autant plus difficile à copier qu'il est plus large et plus savant. Certes, si l'on n'a pas étudié avec soin le dessin de Raphaël, le dessin de Thornhill peut paraître suffisant : chaque ligne, chaque contour semble même imité avec une fidélité daguerrienne; et pourtant on ne retrouve pas cette vérité et cet effet dont le regard et l'esprit sont restés profondément impressionnés depuis l'examen des cartons d'Hampton-Court.

Dans la *Mort d'Ananie*, par exemple, la plus ad-

mirable des admirables compositions de Raphaël, l'*Ananie* de Thornhill tombe en apparence dans la même position, et cependant il ne se tord pas dans la même douleur, il n'expire pas dans les mêmes convulsions ; j'en dirai autant des témoins de cette mort qui, dans le carton du maître, se renversent en arrière avec tant d'horreur et d'anxiété : les personnages de Thornhill n'expriment certainement pas la même horreur ni la même anxiété.

Sur chaque tableau on pourrait multiplier les critiques dans ce sens.

Dans la *Prédication de saint Paul à Athènes*, Thornhill n'a pas su donner à son saint Paul cette foi ardente qui transporterait des montagnes, ni ce geste inspiré qui semble enlever le spectateur. Dans la *Guérison du boiteux,* il n'a pas su rendre davantage la beauté antique des femmes portant des fruits sur leurs têtes, ni la grâce vraiment grecque des petits enfants qui les suivent en courant.

Je me résume en disant que les copies de Thornhill sont loin de reproduire la beauté, la vie et la *maestria* des cartons de Raphaël.

Je regrette de finir par ces critiques l'analyse d'un maître dont je reconnais aussi bien que tout autre le mérite et la grandeur. Si mes dernières lignes semblaient par trop sévères, on voudrait bien

se rappeler que plus d'une fois j'ai admiré Thornhill presque sans restriction, et que d'ailleurs on peut encore être un grand peintre tout en restant inférieur à Raphaël.

WILLIAM HOGARTH.

1697-1764.

Vers l'année 1725, une foule nombreuse se pressait devant l'étalage d'un marchand d'estampes à Londres, et applaudissait par de bruyants éclats de rire une gravure qui reproduisait en caricature le dernier tableau de Kent, peintre fort célèbre de ce temps. Le dessinateur inconnu qui se révélait ainsi du premier coup avait nom William Hogarth; il était âgé de vingt-huit ans, et avait mené jusqu'à ce jour une vie laborieuse et misérable. — Fils d'un compositeur d'imprimerie, William passa son enfance à Londres tristement et pauvrement. Son père ne fit aucuns frais pour son éducation, et Hogarth, sans maître et sans direction d'aucune sorte, laissa à la nature et au hasard le soin de le former.

« J'avais bon œil, dit-il dans ses Mémoires, et je passais mon temps à dessiner. Tout ce qui était spectacle, exposition, foule, bruit, m'attirait irré-

sistiblement ; j'allais partout, j'entrais partout, dans les tavernes et les cafés, à travers les rues et les faubourgs. Je regardais, j'observais les hommes avec une curiosité fiévreuse ; l'étude des physionomies et des impressions que je croyais y découvrir m'absorbait en entier. Je cherchais à copier et à rendre par mille moyens les figures de ceux qui me frappaient. Je mimais et grimaçais avec une perfection qui faisait la joie et le désespoir de tous les enfants de mon âge. A l'école je ne me servais de ma plume que pour dessiner le maître et mes voisins, et mes cahiers, en dépit des férules et des pensums, étaient toujours illustrés de bonshommes. »

Vers ce temps, William trouva moyen de pénétrer dans l'atelier d'un peintre; il n'en voulut plus sortir et déserta tout à fait son école. Frappé de ces dispositions, son père le mit en apprentissage chez un graveur sur métaux, et Hogarth passa plusieurs années à graver sur des plaques de cuivre des noms, des armoiries et des adresses. Ses instants de loisir, il les employait à dessiner et à peindre, car dès ce moment il prétendait devenir peintre. D'ailleurs, pendant ces rudes années d'apprentissage, ses récréations n'étaient autres que les récréations de son enfance, c'est-à-dire l'observation et l'étude des hommes. Il courait, épiait, notait, cherchant à for-

mer à la fois ses facultés d'observation, d'abstraction et de mémoire. Il étudiait attentivement les physionomies qui le frappaient, avec la volonté ferme de se les rappeler assez pour pouvoir les dessiner à son retour. Quelquefois, pour aider sa mémoire, il faisait sur son ongle une ligne, une note, un signe bizarre, qui lui suffisaient parfaitement.

Un dimanche, se trouvant à Highgate avec un de ses compagnons d'apprentissage, Hogarth entra dans une taverne. En ce moment une dispute s'élevait à une table de buveurs; les têtes s'échauffèrent, et les chaises et les pots furent bientôt de la partie. L'un des combattants reçut un coup à la tête et roula sur le carreau, le front ouvert par deux larges blessures. Aussitôt Hogarth reproduisit ce visage avec une effrayante vérité, et, tout en faisant ressortir en caricature la vulgarité du modèle, il sut conserver à son dessin une parfaite ressemblance : double caractère que nous aurons l'occasion d'admirer dans toutes les œuvres de l'artiste.

Vers l'âge de vingt-deux ans, Hogarth quitta son maître et travailla pour son compte. Fidèle à sa résolution de devenir un peintre, il entra en même temps dans l'académie de Saint-Martins-Lane, où il apprit à dessiner d'après nature. Mais ces diverses

occupations ne lui rapportaient ni la fortune ni la célébrité; il vivait toujours obscurément, pauvrement, gravant des écussons, des billets de spectacles et de concerts. A la vérité quelques amateurs le connaissaient et l'appréciaient, mais leurs encouragements lui donnaient tout au plus le pain de chaque jour, et l'artiste fut fort heureux de trouver à illustrer une édition nouvelle de l'*Hudibras* de Butler et de l'*Ane d'or* d'Apulée, avec les portraits de leurs auteurs.

Telle fut l'existence de William jusqu'à l'âge de vingt-huit ans, et rien ne lui promettait un avenir plus prospère, lorsqu'il s'avisa de faire exposer la caricature dont nous avons parlé. — Kent venait de peindre pour l'église Saint-Clément, à Londres, un tableau de saints et de saintes où il avait encore exagéré sa sécheresse et sa roideur géométriques. Aussi cette toile avait-elle eu encore plus de succès que les toiles précédentes, et l'évêque s'était empressé de lui donner la place d'honneur dans son église. Il faut savoir qu'à cette époque, il régnait en fait d'art un mauvais goût étrange. On admirait un genre pseudo-grec, dont Kent était le créateur, et qui, sous prétexte d'imiter l'unité et l'idéal rectilignes de l'art grec, ne procédait que par lignes droites et par angles précis. Hogarth mit en saillie, avec un esprit et un mordant merveilleux, tout ce qu'il y

avait de ridicule et de faux dans le tableau de Kent. Son dessin ouvrit les yeux à tout le monde, et fit en quelque sorte une révolution. Avec la rapidité de réaction ordinaire en de pareils moments, le public passa subitement de l'enthousiasme au mépris, et Kent se vit tout d'un coup détrôné. Le retentissement fut tel que l'évêque dut faire descendre le tableau.

C'est ainsi que W. Hogarth fit connaître son nom et prépara sa destinée. Depuis longtemps, d'ailleurs, il n'attendait qu'une occasion ; car depuis longtemps il s'était nettement défini à lui-même son génie, ses facultés, ses moyens et son but. — Rompre avec toute tradition et tout enseignement, anéantir à jamais les oripeaux d'un art inutile et vieilli selon lui, laisser l'idéal pour la réalité, le beau pour l'utile ; en d'autres termes, donner à l'art un autre but que la vaine satisfaction des yeux ou de l'esprit, en instruisant et en moralisant ; créer en quelque sorte une peinture de caractère et de mœurs, consacrée uniquement, ainsi que la comédie, à montrer les vices et les travers, les corruptions et les hontes, à démasquer et châtier les coupables, tels étaient dès ce moment, et tels seront toujours la règle et le mobile des travaux et de la vie d'Hogarth. — « Je veux, » disait-il, « faire de la comédie avec mon pinceau, c'est-à-dire instruire et frapper en amusant.

Je ne ferai pas des personnages mythologiques, mais des portraits modernes; je ne peindrai pas des fables, mais des vérités. Je montrerai les hommes tels qu'ils sont, et je les ferai rougir. C'est ainsi que je prétends être utile. » — Hogarth se voua à la tâche qu'il entreprenait avec une résolution froide et passionnée.

Nous verrons comment il sut remplir la mission qu'il s'imposait.

D'un autre côté, par nature, par tempérament, par le hasard de la naissance et de l'éducation, Hogarth se trouvait l'ennemi né, l'ennemi à la fois instinctif et logique du grand style et des grandes traditions. Anglo-Saxon dans la force du terme, partageant et portant à un haut degré les préjugés et les passions de sa nation et de son temps, protestant et whig, c'est-à-dire l'antipode de la règle, de l'unité, l'adversaire des méridionaux catholiques et monarchiques, des artistes italiens et des grecs qui les avaient inspirés, il prétendit combattre, avec les armes que la nature et sa volonté lui avaient données, les principes et les idées qu'il n'aimait point. Il commença sa croisade dans le domaine de l'art pur, et son dessin contre Kent n'était autre chose qu'une satire amère et incisive de l'unité, de la règle, de la sévérité et de l'idéal grecs, exagérés alors par un disciple maladroit.

Voilà comment Hogarth se trouva préparé par sa nature et ses réflexions aux grandes luttes qui remplirent sa vie. Son succès contre Kent fut un brillant début. Thornhill voulut voir et complimenter le hardi dessinateur. Il est probable que la vogue prodigieuse et imméritée de Kent avait indigné plus d'une fois le disciple de Rubens, et qu'il était enchanté de sa mésaventure. Il ouvrit à Hogarth son atelier. C'était jeter l'artiste en plein camp ennemi. Hogarth était trop franc pour déguiser ses antipathies. Les dieux, les déesses et les allégories de Thornhill furent pour lui des textes inépuisables de caricatures et de plaisanteries. Chaque jour il avait d'interminables discussions avec ses camarades; il se montra même si irrespectueux avec Thornhill que le maître lui ferma pour toujours son atelier.

Mais William ne partit point seul ; il emmena avec lui la fille de Thornhill, qui laissa volontairement les splendeurs de la maison paternelle pour suivre l'élu de son cœur dans le travail et dans l'obscurité. Malheureusement la vie ne s'arrange pas toujours comme un roman, et les deux amants ne furent pas plutôt unis par le mariage qu'ils virent fondre sur eux des misères et des tristesses que le travail assidu de l'époux fut souvent impuissant à conjurer. Bien que ces sortes d'enlèvements,

lorsqu'ils se terminent publiquement par le mariage, ne laissent en Angleterre aucune impression fâcheuse sur le compte des époux, le père irrité refusait de voir sa fille, et ne voulait plus entendre parler d'elle.

Il fallait vivre pourtant. William se mit à faire des portraits, qui, pendant quelque temps, eurent un certain succès. Thornhill lui avait appris à composer et à peindre, et Hogarth maniait la brosse assez facilement. Mais la rigidité de ses principes le perdit; en effet, il reproduisait ses modèles avec la plus scrupuleuse vérité. Mettant en pratique le mot de Cromwell, il n'oubliait ni ride, ni tache, ni verrue; bien plus, les imperfections physiques, qu'il rendait avec tant de fidélité, devenaient toujours sous son pinceau, par une faculté spéciale, les indices accusateurs des imperfections intellectuelles ou morales. Aussi ses modèles se trouvaient-ils horriblement laids, parce qu'ils étaient exactement vrais, et l'atelier de l'artiste fut bientôt désert.

Alors les mauvais jours se succédèrent au foyer. Hogarth travaillait cependant avec ardeur. Il avait repris son métier de gravéur; mais c'est à peine si les produits de son travail suffisaient aux besoins de chaque jour. Aussi, malgré l'angélique dévouement et l'inaltérable attachement de sa compagne, se laissait-il parfois aller à l'amertume et au décou-

ragement. Il songeait à ses projets avortés, à son but manqué, à sa vie perdue, et alors la noire mélancolie visitait et rongeait le pauvre artiste.

Et Thornhill semblait toujours plus intraitable. Sa femme, qui au commencement avait tenu rigueur aux jeunes gens, ne put pas rester longtemps séparée de sa fille unique et bien-aimée : elle se rapprocha des deux époux, et porta à la mansarde des secours et de bonnes paroles; en même temps elle cherchait à attendrir le père, parlant timidement d'abord, ensuite plus ouvertement ; mais Thornhill faisait toujours la sourde oreille, et la pauvre mère n'obtenait jamais un mot d'espoir ou de pardon.

Pendant ce temps, Hogarth se remettait à l'œuvre de sa vie : l'occasion était propice. On présentait en ce moment à la Chambre des communes un projet de loi ayant pour but de connaître et de punir certains désordres qui se commettaient au grand scandale public dans les prisons pour dettes. Il existait alors à la *Cité* une geole célèbre et terrible, le *Fleet*, où les détenus étaient l'objet des plus odieuses persécutions. Le gouverneur et les gardiens les pressuraient, les tourmentaient sans trève ni merci pour leur extorquer leur argent; on allait même jusqu'à leur faire subir la torture, et il se trouvait au *Fleet* un cachot ténébreux, dit *Salle du*

2.

Pressoir, où l'on écrasait, jusqu'à ce que mort s'ensuivît, la poitrine et les membres des malheureux qui refusaient de livrer leur argent. — Il est bon d'apprendre au lecteur que ces exactions horribles n'ont cessé complétement chez les Anglais, ces grands défenseurs des droits de l'humanité, ces grands vengeurs de tous les opprimés, qu'au commencement de notre siècle, sous le règne de Georges III.

A l'époque dont nous parlons, les barbaries commises journellement au *Fleet* provoquaient une indignation générale et de violents murmures. Plusieurs fois les rumeurs de la foule étaient montées jusqu'aux pouvoirs publics ; et, sous la pression extérieure, la chambre des communes avait dû à diverses reprises faire des enquêtes ; mais ces enquêtes s'étaient toujours terminées par des ordonnances de non-lieu, et il était à craindre que la nouvelle commission, nommée encore par la chambre des communes, ne conclût de la même façon.

Mais Hogarth lança une gravure qui décida de la question. Cette gravure représentait une scène ordinaire de tortures ; elle était d'une réalité et d'un effet saisissants. L'impression fut immense : on s'émut, on pleura, on cria pour les victimes, et la Chambre des communes, cette fois, dut céder devant la volonté publique : le gouverneur, quelques geoliers furent punis, et le régime des prisonniers

pour dettes s'adoucit, du moins pour quelques jours.

Tel fut le premier exploit d'Hogarth. L'artiste avait voulu mesurer ses forces; il en avait apprécié la valeur et la portée; dès ce moment il ne cessera plus de les mettre à profit.

Il vient de défendre l'humanité, maintenant c'est la morale qu'il va soutenir et venger.

Londres était alors plus encore qu'aujourd'hui en proie à la plus effroyable corruption. Sans limite et sans frein d'aucune sorte, la prostitution était arrivée à un degré d'audace et de scandale que ne dépassèrent jamais certainement les débauches fameuses des grandes cités de la Grèce ou de l'Asie. En vain les honnêtes gens signalaient avec amertume cette plaie honteuse et demandaient énergiquement une répression ; en vain un romancier populaire, Daniel Foë, l'auteur de *Robinson Crusoé*, s'était fait, dans plusieurs de ses ouvrages, l'écho de ces justes récriminations. Encouragée, protégée même par les grands seigneurs et les riches bourgeois, la prostitution était reine toutes les nuits à Londres et couvrait les établissements publics, les rues et les faubourgs de ses prêtresses triomphantes.

Hogarth s'empara de ce sujet; il le traita comme Daniel Foë, mais d'une façon autrement émouvante. Dans une série de six gravures (*Progrès d'une courtisane*), il suivit l'existence d'une de ces malheu-

reuses, fleur de beauté enlevée à ses compagnes par une destinée fatale et jetée pour y mourir dans les cloaques de la grande cité.

Semblable au chirurgien qui entame et découvre hardiment la plaie pour la guérir plus sûrement, Hogarth étala le mal sans ménagement et sans pruderie, nommant les gens et les choses par leurs noms, avec une franchise qui allait à cette société simple encore, un peu naïve, honnête et droite, qui passait volontiers sur la crudité des détails, pourvu que l'œuvre fût morale dans son ensemble et dans son but.

Le dernier tableau surtout était de la plus effrayante énergie. Après nous avoir montré la jeune fille trompée par une vieille infâme, séduite par un vicieux opulent, puis progressant peu à peu, et trouvant sur sa route toutes les splendeurs et toutes les misères, pour employer l'expression d'un romancier célèbre, lot commun des courtisanes, Hogarth nous fait assister à un épisode d'une ironie amère, fantasque et lugubre, qui forme le dernier tableau de la série. — Au centre de la composition on voit un cercueil qui renferme le cadavre de *Maria*, morte après trois années d'une vie d'opulence et de détresse. Autour de ces restes, jouent, boivent et s'enivrent les compagnons et les compagnes de celle qui hier encore était la plus belle et la plus recher-

chée. Le long du cercueil sont écrits ces mots : *Maria H., morte le* 3 *septembre* 1731 *à l'âge de* 23 *ans.* — Et accoudé sur les planches funèbres, le fossoyeur, l'œil enflammé de débauche, presse de ses sollicitations une prostituée qui lui vole son mouchoir ; et les verres se vident, et les gestes s'échauffent, et les rires et les chants éclatent au-dessus de la morte, et l'eau-de-vie coule à flots sur le cercueil béant!... Inspiration d'une philosophie sauvage, noire, monstrueuse, qui produit l'effet d'un cauchemar.

Ce drame en six actes, impitoyable, douloureux, terrible, fit à Londres une impression profonde. On s'étouffait chez les marchands d'estampes. Chacun reconnaissait les personnages et les nommait à haute voix : la trop fameuse mistress Neelham, créature très-employée à cette époque, et dont il est plus facile de deviner que de spécifier le rôle ; le colonel Chartris, le plus éhonté des débauchés du temps.

En quelques jours les exemplaires du *Progrès d'une courtisane* furent entièrement épuisés. La foule avait reconnu son peintre, son vrai peintre, celui qui partageait ses sentiments et ses antipathies. Elle lui fit un succès retentissant, et Hogarth se trouva riche et célèbre presque subitement.

Pour comble de bonheur, Thornhill descendit des hauteurs de son Olympe pour contempler les premiers tableaux de ce drame qui passionnait tout Londres. Il admira généreusement ce genre nouveau qu'il n'avait point compris jusqu'à ce jour, et désormais il traita Hogarth comme son fils. Mais il n'eut pas le temps de jouir de ses travaux et de ses succès; car il mourut avant même que la dernière planche des *Progrès d'une courtisane* eût été publiée.

Après ce grand succès, Hogarth ne s'arrête plus, les *Progrès d'un libertin* et le *Mariage à la mode* suivent les *Progrès d'une courtisane*. C'étaient le développement de la même idée, la répression des mêmes vices, le châtiment des mêmes coupables.

Ces ouvrages forment deux drames véritables et complets, ayant leur exposition, leur nœud et leur dénoûment, bien conçus, bien composés, bien menés, qui se poursuivent clairement et simplement à travers toutes sortes d'incidents. Rien ne manque à ces compositions, ni les caractères, ni l'action, ni les larmes, ni le rire, rire humoristique, et à froid, comme le rire britannique, trivial, grossier parfois, qui ne respecte rien, et ne se contient même pas devant les actes les plus graves ou les incidents les plus solennels de l'existence humaine; rire qui vous émeut cependant et vous fait frémir profondément, comme

la plaisanterie de Molière, ou plutôt comme l'ironie amère et saisissante de Shaskpeare. Mais la pensée du philosophe et l'enseignement du moraliste qu'on retrouve là plus qu'ailleurs peut-être, font pardonner cette raillerie impitoyable, et ces épisodes bouffons, et ces intentions grotesques, et ces détails trop crus que les artistes classiques et les nations latines évitent et repoussent avec tant d'attention.

Ces œuvres sont exposées dans les galeries de Londres; *les Progrès d'un Libertin*, au musée Hoane, place Lincolds in Field; *le Mariage à la mode*, à Marlborough-Palace. C'est là qu'il faut aller les contempler, et les contempler plus d'une fois, si l'on veut entrer complétement dans l'intimité du génie étrange et singulier que nous essayons d'analyser.

Les *Progrès d'un Libertin*, en huit tableaux, ne sont autre chose que l'histoire vraie d'un jeune homme connu de Hogarth, que l'artiste suivit dans toute la série de ses fautes et de ses peines. — Fils d'un homme enrichi par l'usure, le *Libertin* est impatient de jouir à sa façon de la fortune dont il vient d'hériter. Le premier tableau nous le montre au milieu de coffres-forts défoncés, entouré de fournisseurs et d'intendants qui l'exploitent et le volent. Il repousse impudemment, en lui offrant de l'or, une jeune fille qu'il a séduite par des promesses de

mariage ; puis, désertant son pays incapable de l'apprécier, il se rend à Londres, seul théâtre vraiment digne de lui. — Afin de devenir complétement un jeune homme du bel air, le *Libertin* se met entre les mains de maîtres et de professeurs de toutes sortes. Ce tableau semble la reproduction littérale d'une des scènes les plus comiques du *Bourgeois gentilhomme.* Maître d'armes, maître à danser, maîtres de boxe et d'équitation, de musique et de philosophie, sans compter des jockeys, des aigrefins et des bravaches, entourent et flagornent le jeune homme qui, debout, en habit du matin, l'air sot et vaniteux, répond insolemment à ses créanciers et les traite comme don Juan monsieur Dimanche.

Une fois dégrossi, le *Libertin* veut faire admirer au beau sexe ses perfections nouvelles, et c'est entre les mains des femmes, et quelles femmes !... que nous le retrouvons en ce moment. — Au sortir de la maison de débauches, le *Libertin* est arrêté par les gardes du commerce et les porteurs de billets protestés. Ces gens-là sont armés de gourdins respectables et ont une physionomie des plus rébarbatives. Ils vont faire un mauvais parti au *Libertin* insolvable, lorsqu'une jeune fille, la jeune fille du village accourue à Londres pour suivre l'infidèle, le délivre, en laissant à ces hommes

de proie tout le fruit de ses épargnes. — Le *Libertin* sera-t-il reconnaissant? Non, car dans l'acte suivant il s'unit à une vieille douairière, pourvue d'autant d'écus que de laideur et d'embonpoint. Redevenu riche, son premier soin est de courir au brelan voisin et de se faire dépouiller par des escrocs et des filous. — Après le brelan, la prison pour dettes; rien de plus naturel. Le *Libertin*, tout en loques, hâve, décharné, l'œil fiévreux et démesurément ouvert, n'aperçoit point une jeune femme que l'on reconnaît facilement, et son enfant qui se roulent à ses pieds. Il est absorbé par les souvenirs rongeurs de la nuit précédente. — « Sans ce point maudit! » s'écrie-t-il. Enfin cette préoccupation unique dégénère en monomanie. Le *Libertin* devient fou, et on le transporte à Bedlam, dans l'hôpital des fous.

Si jamais la raillerie d'Hogarth a eu un côté choquant, c'est dans ce dernier tableau certainement, où il a ridiculisé avec une verve impitoyable la plus triste et la plus douloureuse des misères humaines. On se croit dans une des cours de Charenton. Les fous, en effet, ne sont-ils pas partout les mêmes? L'un est pape et chante vêpres, coiffé d'une mitre en papier et armé d'une crosse de bois. Un autre râcle du violon avec une verve passionnée, et s'enivre des sons qu'il produit en dilettante raffiné. Un

troisième se croit le plus grand des astronomes : il étudie les astres à travers un cornet de papier; et, au milieu de tous ces gens, on voit le *Libertin* nu et se tordant dans les convulsions d'une rage impuissante; car il est devenu fou furieux, et on a été forcé de l'enchaîner. Derrière lui, nous retrouvons toujours la même femme fidèle jusque-là, et que rien n'a pu lasser... C'est l'ange et le bon génie de l'œuvre, seul type de morale et d'humanité au milieu de toutes les abominations et de toutes les hontes qui se déroulent et s'entassent dans ce drame.

Les *Progrès d'une courtisane* mettaient en scène une pauvre enfant, une enfant du peuple, fille de la misère et de la rue : tout le monde avait applaudi. Les *Progrès d'un libertin*, au contraire, flétrissaient un jeune homme riche et élégant ; c'étaient tous les travers et tous les vices de la jeunesse dorée du temps qu'ils atteignaient et punissaient : quelques intéressés commencèrent à murmurer. Mais l'indignation fut bien plus forte lorsque parut le *Mariage à la mode*. Dans cette œuvre, en effet, Hogarth s'attaque aux plus hautes classes de la société, à l'aristocratie féodale et à la riche bourgeoisie. Il présente dans une série de six tableaux, les suites lamentables et terribles de ces mariages, fréquents alors parmi les classes élevées, et qui n'avaient pour mobiles que la cupidité d'un côté et la vanité de l'au-

tre. Le mari est un grand seigneur débauché et ruiné, qui épouse pour son argent la fille d'un riche marchand de la cité. Ceux-ci, d'ailleurs, ne cherchent dans l'alliance du noble que le droit de posséder des armoiries et d'étaler des titres.

Voici l'analyse de cet ouvrage, le plus complet, le plus célèbre et le plus caractéristique des ouvrages d'Hogarth. La gravure est impuissante à le faire comprendre, et ce n'est que par l'étude approfondie et la description minutieuse de chacun de ses tableaux, que l'on peut espérer de le connaître et de le faire connaître en entier.

Le *Mariage à la mode* est divisé en six tableaux. — Le premier représente le *Contrat de mariage*. — Autour d'une table surchargée de pièces d'or et de banknotes, on voit assis les pères des futurs, tous deux également bouffis de leur dignité et de leur importance respectives ; mais aucun ne perd de vue le sujet ordinaire de ses préoccupations. Le lord Squanderfields (*dissipateur de terres*), un vieux podagre travaillé par la goutte, la jambe emmaillottée et posée sur un tabouret, se redresse et montre fièrement son arbre généalogique, qui se termine par un chevalier bardé de fer, venu de Normandie. L'autre, le bourgeois, le marchand, met ses besicles pour lire attentivement les clauses du contrat. Voilà les deux pères. En réalité, ce sont eux qui font le

mariage, l'un par besoin d'argent, l'autre par vanité, et leurs enfants ne sont que des comparses dans l'affaire. — Et vraiment il a bien autre chose à faire que de s'occuper de pareilles niaiseries, le jeune lord assis dans le coin du tableau ! Couvert de broderies et de rubans, les cheveux poudrés, la figure relevée de mouches noires, il s'admire naïvement dans les perfections de sa précieuse personne, et jamais talon-rouge de Versailles ne puisa dans une tabatière avec un air plus parfait d'insouciance élégante et d'impertinence satisfaite. A la vérité, il est assis à côté de sa fiancée, mais il n'a garde de la voir, et il se détourne même avec une charmante affectation. — Elle n'est encore qu'une jeune bourgeoise, c'est-à-dire une pauvre fille, simple, naïve, ignorante ; peut-être même a-t-elle au cœur quelque attachement secret, et regrette-t-elle un mari plus modeste. A son expression boudeuse et affligée, on voit que le démon de la vanité ne l'a point encore piquée, et, sans la volonté inflexible d'un père sottement ambitieux, elle ne consentirait probablement jamais à s'unir à ce jeune noble si dédaigneux et si indifférent. — Derrière elle, et tout en taillant sa plume, un jeune conseiller, Silvertongue (*langue d'argent*), lui débite d'un air galant mille fadeurs, rôle qui jure évidemment avec sa robe noire, sa perruque et son rabbat. — *Langue*

d'argent est un des personnages essentiels du drame; il en prépare et fait pressentir le dénouement. Toutefois on doit dire qu'en ce moment encore, il dépense en pure perte ses compliments et son esprit.

Le mariage est conclu. Le second tableau nous transporte dans l'intérieur, et nous fait pénétrer dans la vie des deux époux. — Il est plein jour, et cependant, dans le vaste et somptueux appartement, quelques flambeaux brillent encore, dernières lueurs des splendeurs et des fêtes de la nuit. Tout est désordre et confusion. Les meubles sont renversés; les cartes gisent à terre à côté d'un livre intitulé *Règles du jeu de whist*. Les instruments et les cahiers de musique s'entassent pêle-mêle, et un serviteur harassé, bâillant et se frottant les yeux, s'apprête mollement à remettre les choses en état. — Au milieu de l'appartement, la dame du logis est assise et achève de souper. On la reconnaît avec peine. Ce n'est plus la jeune fille simple et un peu gauche du tableau précédent, mais une femme capricieuse, inquiète, impérieuse; ses nerfs sont agacés par les folies et les fatigues de la nuit; elle crie, s'emporte contre ses gens, et, dans un mouvement d'impatience convulsive, elle jette à terre et brise avec fracas un vase ciselé. — Et le mari?... Nous le trouvons encore à côté de sa femme, mais dans quel état! Tout son extérieur témoigne d'une nuit d'orgie sans frein. Pendant que l'épouse

recevait et s'amusait chez elle, lui est allé chercher des plaisirs au dehors. Ses vêtements sont défaits, sa chemise est ouverte et laisse arriver l'air jusqu'à sa poitrine échauffée. Il est assis ou plutôt couché, les jambes étendues, les mains dans ses poches, le tricorne en arrière. Son attitude accuse un affaissement réel. Son visage est pâli, fatigué, éteint, et il s'endormirait certainement, si à la moue significative de ses lèvres on ne devinait les révoltes d'un estomac trop surchargé. Il sort du club probablement après une de ces débauches extravagantes, comme les jeunes lords s'en permettent encore de nos jours, dit-on, dans les splendides profondeurs des clubs. Son épée s'est brisée dans quelque bagarre, et, pour dernière indication, un chien, un beau terrier d'Écosse, flaire la poche de son maître, et en tire un bonnet de femme, preuve convaincante des désordres de la nuit. — A l'autre bout du tableau, un intendant, un serviteur fidèle, est venu réclamer le payement de nombreuses factures apportées de la veille. On devine comment il a été reçu, et le vieux serviteur se retire navré en levant les yeux au ciel, et pleurant déjà sur la ruine prochaine d'une maison pour laquelle il donnerait sa vie. — Deux détails sont typiques dans ce tableau : d'abord le chien au flair révélateur. Hogarth excelle à donner ainsi tout le secret d'une

situation par un détail banal ou indifférent en apparence. On sent que les idées se succédaient dans le cerveau de l'auteur avec une surprenante facilité; et comme son esprit avait des ressources infinies, et que son pinceau était des plus déliés, tout moyen lui servait à exprimer rapidement la pensée qui germait spontanément. — Il faut encore remarquer l'expression du serviteur, qui, après une nuit d'insomnie et de fatigue, est forcé de reprendre sa tâche journalière; expression triviale et burlesque qu'Hogarth, selon son habitude, a exagérée, bien loin de l'amoindrir.

Nous voici devant le troisième tableau, et je suis vraiment fort embarrassé pour en parler. On dit que le latin brave l'honnêteté. On en peut dire autant des peintures d'Hogarth; mais le français n'a pas les priviléges du latin, et, bien que nos affiches publiques et nos annonces de journaux abordent tous les jours très-franchement la même délicate situation, j'avoue que, pour ma part, je recule devant la difficulté de cette tâche. Il faudrait pourtant faire comprendre à quelles gens le jeune lord a eu l'imprudence de se fier, pour justifier sa présence dans une maison aussi équivoque que celle de l'empirique où nous le trouvons en ce moment. Un seul coup d'œil sur le tableau en dirait plus long et surtout plus clair que les plus habiles périphrases, et

l'on serait assez instruit pour suivre le drame dans les tableaux suivants. Peut-être suffira-t-il de dire que Squanderfields, en proie à une violente colère, est forcé de rester sur sa chaise malgré les transports qui l'agitent, et qu'il fait pour se lever des efforts inutiles. Il crie, il blasphème, il menace; mais le charlatan connaît trop bien l'état de son malade pour s'émouvoir beaucoup: en vain Squanderfields lui montre-t-il d'un air de reproche ironique et amer les pilules qui n'ont pu le soulager; en vain s'emporte-t-il, et tient-il sa canne haute : l'empirique, un personnage admirable et complet, frotte tranquillement ses besicles, en répondant, par un geste expressif, qu'en somme il n'y peut rien, et qu'il n'est point le vrai coupable.—Mais quelle n'est pas l'indignation et la colère de celle que la pantomime du charlatan vient d'accuser!... Elle, mistress Neelham, la respectable mistress Neelham, connue depuis plus de vingt ans, et honorée de la confiance des plus grands personnages de la ville, se voir en butte à de pareils reproches!... Sa fureur ne connaît pas de bornes; elle va jusqu'à menacer l'empirique et le grand seigneur d'un couteau qu'elle tient à la main. Cet autre personnage est encore un vrai chef-d'œuvre, type d'une réalité saisissante, d'une vérité éternelle, qui a été hier, qui sera demain, partout et toujours, avec les mêmes dehors

et les mêmes allures : grande, très-grosse, insolemment parée de falbalas chatoyants, impudente et hardie. — Quant à la jeune fille, cause réelle de tout ce bruit, et la plus coupable en vérité, elle se tient à côté de Squanderfiels, honteuse et même en pleurs ; car ce n'est encore qu'une enfant, une malheureuse enfant, que la civilisation a pervertie ; fruit corrompu par la misère, que la débauche a cueilli avant le temps, type éternel, hélas ! non moins que le premier. — L'appartement témoin de ces débats est, dans chacun de ses détails, le révélateur le plus exact et le plus sûr des mœurs et de la vie de l'homme qui l'habite. Tout dénonce l'empirique, s'adonnant pour en imposer à des pratiques cabalistiques et diaboliques. On ne voit que crânes, squelettes, anatomies d'écorchés ; puis de gros livres, des cornues, des instruments de chirurgie ; enfin, le long du mur, des serpents empaillés et des défenses d'animaux antédiluviens, complètent cet intérieur de charlatan, de chimiste et de sorcier.

Au point de vue de l'exécution, ce tableau est peut-être le meilleur de tous. Les deux premiers, bien que supérieurs aux trois derniers, ne le valent pas certainement. C'est surtout devant cette toile que l'on peut apprécier Hogarth, trop dédaigné comme peintre, ou plutôt mal connu jusqu'à ce

jour. Fermeté et franchise de touche, belle couleur, moelleuse, transparente, dans une gamme éclatante et bien suivie, telles sont les qualités que l'on doit reconnaître et admirer. Quant aux personnages, ils sont parfaits, et l'action a beaucoup de mouvement.

Pendant que Squanderfields était forcé de recourir au talent de l'empirique, la jeune femme, de son côté, employait utilement sa vie. Dans le quatrième tableau, nous la retrouvons digne en tous points de son mari. — Le vieux lord est mort, et la bourgeoise est comtesse. Nous assistons à sa toilette ; elle est assise, la tête renversée, l'œil à demi fermé, et semble épanouie dans sa vanité satisfaite. Rien ne peut la distraire de la contemplation d'elle-même, pas même la présence d'un jeune enfant dont les caresses devraient pourtant lui donner d'autres pensées. Un coiffeur, type d'un grotesque achevé, frise sa chevelure, et mesure le degré de chaleur de son fer en flambant des morceaux de papier. A côté de la comtesse, nous retrouvons le conseiller, mais non plus avec l'air empressé et respectueux du premier acte ; au contraire, il est tout à fait à son aise, et c'est avec la plus nonchalante fatuité qu'il continue, comme par habitude, à dire à la comtesse mille amabilités. — Dans l'appartement, une foule de courtisans et de gens de loisir

assistent au petit lever de lady Squanderfields. On prend le thé, on cause, on discute, on s'ennuie même et l'on bâille quelque peu. Une jeune dame s'extasie bruyamment devant les roulades d'un acteur italien, qui chante accompagné de flûtes et de violons. Cet acteur est parfait; il est de notre temps, chacun de nous l'a rencontré et le connaît: grand, d'un bel embonpoint, vêtu d'une façon trop voyante, avec des rubans démesurés, des bagues et des rubis à chaque doigt, à ses oreilles et à son cou. —Des tableaux licencieux sont accrochés aux murs.

Désormais le drame va marcher à grands pas au dénoûment prévu. — Le mari a eu des soupçons; il s'est caché, et il a surpris sa femme et son amant. On s'est battu, et dans le cinquième tableau nous voyons le malheureux Squanderfields, le flanc percé, qui chancelle et va tomber sous le coup mortel qui l'a frappé; et devant lui, à deux genoux, l'épouse infidèle, horriblement saisie et déjà repentante, pleure, se tord et semble implorer son pardon. Quant au coupable, on l'aperçoit aussi, à moitié nu, escaladant la fenêtre, et voulant fuir, tandis qu'attirés par le bruit, des voisins et la patrouille ont enfoncé les portes et font irruption dans l'appartement. — Cette scène se passe dans un de ces logements borgnes, suspects et ténébreux, où les grands abritaient leurs désordres. Sur le sol gi-

sent pêle-mêle les mules de la dame, le déguisement du coupable, un manteau et un masque, et son épée ensanglantée. — Ce tableau est plein de drame et d'émotion.

Mais le dernier est encore plus saisissant. Hogarth réserve toujours pour la fin ses plus terribles leçons, et chacun de ses drames se termine par une sorte de vision fantastique et horrible; mais je ne sais si, dans cette circonstance, l'auteur n'a pas dépassé toute mesure et si l'action de ce vieux père, qui vole à sa fille unique, expirante à ses pieds, ses bracelets et ses bijoux, n'est pas d'une atrocité trop monstrueuse et trop invraisemblable. — Incapable de supporter sa honte et sa douleur, la comtesse vient de s'empoisonner. Elle a choisi pour tombeau la maison paternelle; elle va rendre l'âme; elle est livide; elle se tord dans d'affreuses douleurs. Derrière elle, et comme s'il avait été révolté lui-même par l'action impie du père, Hogarth a eu soin de placer pour contraste la nourrice de la jeune femme, qui pleure et se lamente, et présente à la mourante un jeune enfant dont les tendresses naïves sont, pour la mère coupable, le dernier et le plus terrible châtiment. Aux pieds de la comtesse gît un flacon de laudanum à moitié vidé, tandis qu'un papier étalé sur le parquet nous apprend que le grand coupable, *Langue d'argent*, a subi, lui

aussi, sa punition, et qu'il est maintenant devant un autre juge.—Un peu en arrière de cette scène principale, l'apothicaire prend au collet un domestique, et le gourmande rudement de l'avoir trompé pour se procurer du laudanum : le domestique, avec sa physionomie laide, stupide et piteuse, forme le côté burlesque indispensable à Hogarth.

Telle est cette œuvre profondément originale et digne certainement de sa célébrité. Peut-être trouvera-t-on ma description trop détaillée, et dira-t-on qu'elle introduit dans le récit des longueurs inutiles. Mais le *Mariage à la mode* est, à mon sens, le dernier mot du génie de l'auteur, le prototype de ses ouvrages, le résumé parfait de son caractère et de son individualité, et l'on ne pouvait point en parler, ce me semble, avec trop de développements. D'ailleurs cette œuvre est exposée dans une galerie publique, à Londres, et, selon mon habitude, j'ai voulu donner une appréciation minutieuse et raisonnée d'une composition que chacun peut voir et juger par lui-même (1).

(1) Personne ne voulut ou n'osa acheter le *Mariage à la mode*. Hogarth dut le mettre aux enchères, et il ne se trouva qu'un enchérisseur, Lane, auquel l'auteur l'abandonna pour 110 guinées. Les cadres seuls lui avaient coûté 24 guinées. Lane légua ses peintures à un de ses parents, qui les vendit au banquier Angerstein pour 1381 livres. Angerstein, en mourant, les laissa à l'État avec le reste de sa collection.

Reprenons notre récit :

Comme je l'ai dit, le *Mariage à la mode* excita contre l'auteur des colères violentes et des haines sans pitié. Tous les riches vicieux, tous les débauchés puissants, tous ceux enfin que son pinceau impitoyable avait dénoncés et flétris, se liguèrent contre lui, et firent leurs efforts pour l'écraser; et malgré l'appui des honnêtes gens, qui de leur côté prirent parti pour l'intrépide vengeur de la morale et du devoir, la vie d'Hogarth ne fut plus, à partir de ce moment, qu'une longue suites de luttes et de combats. Toutefois l'artiste ne faiblit pas; il avait prévu ce résultat; il sut braver les fureurs et les vengeances, et il continua résolument l'œuvre de moralisation à laquelle il avait sacrifié son repos, en lui donnant sa vie.

Les grands l'accusaient de flatter bassement la multitude à leurs dépens. Hogarth répondit à ces accusations par les *Scènes de cruautés*, la *Rue de la Bière* et le *Carrefour du Gin*, *Travail et Paresse*, *etc*.

De tout temps la race anglo-saxonne a été portée vers la violence et la férocité. Son histoire le prouve d'une façon trop évidente. La *Guerre des deux Roses*, les querelles de ses rois et de ses prétendants, qui se terminent toutes par des assassinats et des exécutions, cette longue traînée de sang qui

souille une longue traînée de siècles, tout enfin indique incontestablement une férocité native, que la civilisation de notre temps n'a peut-être pas tout à fait adoucie. Même de nos jours, rien n'attire et ne passionne les Anglais comme les spectacles de luttes et de combats. Toutes les classes de la nation partagent ces instincts et ces goûts, et lords, ouvriers et bourgeois ont pour leurs coqs, leurs dogs et leurs boxeurs, autrement dit pour le sang et les coups, le même enthousiasme et la même fureur. En ce moment, il est vrai, on a fermé les écoles où l'on s'entretuait à coups de poing; les académies de pugilat, comme on les appelait autrefois, n'existent plus, publiquement du moins; mais tous les soirs, dans les tavernes et dans les bouges, et même dans des établissements spéciaux, sous la surveillance de la police, il se livre devant une foule nombreuse des combats de chiens et de coqs, des tueries de rats, et des luttes de boxeurs. Bien plus, il n'est pas rare de rencontrer encore, au détour des carrefours, des hommes animés d'une colère froide et contenue, dont les manches retroussées laissent voir des bras à la chair rouge et ferme, qui s'ensanglantent impitoyablement la poitrine et le visage, aux acclamations d'une multitude cruelle et insensée, qui piétine presque sur le vaincu et porte en triomphe le vainqueur.

Au temps d'Hogarth, ces instincts féroces amenaient souvent des résultats odieux. Les animaux surtout étaient l'objet de brutalités sans nom. Les philosophes s'affligeaient de ces excès, les publicistes en parlaient timidement : Hogarth les attaqua de front. Dans une série de quatre planches, il prit en main la cause des bêtes contre les hommes. Cette fois c'est au peuple qu'il s'adresse ; c'est un fils du peuple qu'il met en scène et qu'il châtie. — Tom Néron, élève de l'école de charité de Saint-Gilles, a commencé par tourmenter les chats et les caniches ; plus tard, cocher de fiacre, il a fait périr plus d'un cheval sous ses coups. Enfin, l'habitude de la cruauté développant peu à peu ses mauvais instincts, il égorge, au coin d'un cimetière, une pauvre fille après l'avoir séduite, et il finit par la potence. Dans le dernier tableau, nous le voyons, disséqué vivant encore, par des élèves en chirurgie, fantaisie horrible et bizarre, qui représentait un préjugé populaire contre les chirurgiens.

Je ne sais si l'on doit à Hogarth la création des sociétés protectrices des animaux, sociétés qui pullulent aujourd'hui en Angleterre, et qui ont rendu le sort des bêtes préférable certainement au sort de bien des gens ; dans tous les cas, c'est à Hogarth que revient la courageuse initiative d'un acte d'humanité, qui dès ce moment même produisit des

résultats. « Malheureux, tu n'as donc pas vu la gravure d'Hogarth ! » dit un jour un homme du peuple à un cocher de fiacre qui frappait brutalement son cheval. Il se forma une société pour multiplier et propager ses estampes, et l'auteur, afin d'en faciliter la vente et les mettre à la portée de toutes les bourses, dut les graver sur bois.

Le *combat de coqs* est une satire spirituelle et mordante contre le même vice.

Les efforts d'Hogarth contre l'ivrognerie furent non moins ardents et non moins énergiques. — La population anglaise, principalement dans les grands centres, était dévorée, décimée chaque jour par l'abus des boissons et des spiritueux ; l'eau-de-vie, le rhum, le gin surtout, *dépouille et met nu*, selon l'expression pittoresque des gens du peuple, couvrait de victimes et de cadavres ambulants les tavernes et les rues. L'ivrognerie s'étalait partout avec une audace incroyable. *Ivre pour un penny, ivre-mort pour deux pences et la paille gratis*, voilà les scandaleuses enseignes qui provoquaient le peuple à la porte des tavernes. La misère, d'horribles maladies, une dégradation sans exemple, tels étaient les résultats ordinaires et fréquents de l'ivrognerie parmi les classes populaires. Le pouvoir, les gens sensés, s'étaient plusieurs fois émus et avaient cherché par différents moyens à réprimer

tous ces désordres. Hogarth ne pouvait manquer de voir la plaie et d'essayer à son tour de la guérir. La *Rue de la Bière* et le *Carrefour du Gin* attestent cet effort. Malheureusement ces gravures, pas plus que les sociétés de tempérance, n'ont pu corriger le peuple anglais de sa passion immodérée pour les spiritueux, et les voyageurs qui ont visité l'Angleterre ont vu certainement les mêmes causes amenant les mêmes effets, et la même population, hâve, exténuée, décharnée, rongée, s'entassant par monceaux aux portes des tavernes. Mais les gravures d'Hogarth furent et sont encore très-répandues parmi le peuple d'Angleterre, et l'on peut croire qu'elles ont servi à préserver de la contagion quelques personnes.

La satire *Conversation de minuit* ou les *Buveurs de punch*, faite dans le même but, s'adresse à des coupables d'un ordre plus élevé.

Cette croisade contre les vices du peuple était ortement encouragée, car il était facile d'en apprécier les résultats. Mais Hogarth ne voulut point se contenter de signaler et de frapper le mal ; il prétendit compléter son œuvre, en enseignant le bien. Telle est la pensée de *Travail et paresse*, dernière partie de son œuvre, qui présente dans une série de dix planches les suites différentes de la paresse et du travail.—Hogarth prit pour base de son drame,

une légende fort connue en Angleterre, la légende de Richard Whittington,

Trois fois maire de London,

lequel, parti simple pâtre des plaines du Sommerset, arriva à Londres sans ressources, et parvint, à force de travail, d'économie et de conduite, à une grande fortune, et à la dignité de lord-maire. Dans ses dix planches, Hogarth déroule l'existence de deux ouvriers, qu'il prend dès leur jeunesse, à l'atelier, et qu'il conduit parallèlement jusqu'au dernier terme de leur vie. — L'un, Tom Ilde (fainéant), est chassé de l'atelier, pour cause de négligence et de paresse ; il devient débauché, joueur, voleur; il est poursuivi par la police, déporté et finalement pendu. L'autre, Goodchill (travailleur), honnête, rangé, est distingué par son patron, associé à son commerce, aimé par sa fille qu'il épouse; enfin il acquiert richesses et considération, et est nommé lord-maire de Londres. Ces dix gravures sont populaires en Angleterre. Elles sont en quelque sorte le poëme et le catéchisme de l'ouvrier.—C'est dans le neuvième tableau, *Supplice de Tom Ilde,* qu'Hogarth ne craignit pas de placer parmi les spectateurs le prince et la princesse de Galles et quelques-uns de leurs familiers, pour les punir de s'être montrés publiquement, quelque temps auparavant

dans une exécution. Personne, comme on le voit, ne pouvait se flatter d'échapper à son impitoyable justice.

Voilà le véritable domaine et la véritable limite du talent d'Hogarth. S'il essaye de les franchir, il échoue. Ses tentatives dans le genre noble ou gracieux attestent l'impuissance radicale d'un génie auquel la nature avait strictement tracé sa voie dans l'observation, la vérité et la satire. C'est dans l'un de ses tableaux mythologiques, *Danaë*, que l'on voit une servante essayant entre ses dents une des pièces tombées de la pluie d'or de Jupiter. Cette inspiration malencontreuse fut un des griefs que Thornhill eut le plus de peine à pardonner à son beau-fils. Hogarth ne put jamais s'élever jusqu'à la noblesse et l'idéal, et, malgré lui, il laissa partout quelque trace de son génie réaliste et satirique. Chacun de ses autres tableaux historiques ou religieux, *Sigismonde*, *Moïse sauvé*, le *bon Samaritain*, la *Prédication de saint Paul*, la *Piscine*, présentent tous quelque épisode ou quelque intention burlesque et épigrammatique. Ainsi, dans *Moïse sauvé*, l'auteur explique à sa façon, par une ressemblance frappante et significative entre la fille du roi et Moïse, l'intérêt extrême de la princesse pour l'enfant qu'elle recueille. Dans la *Piscine*, deux grosses maritornes, occupées à remplir leur cruche, se disent des in-

jures et se donnent des coups. On trouve dans les tableaux de genre touchant, notamment dans la *Fiancée de village* et l'*Heureux couple*, des détails aussi poétiques et aussi gracieux.

Bien plus, toutes les fois qu'Hogarth veut sortir de l'observation incisive et mordante, appliquée aux types et aux scènes qui l'entourent, et s'élever, même en conservant la forme familière, à des sphères plus hautes, par exemple à des sujets de politique et de philosophie, il tombe dans la violence, l'exagération et le mauvais goût; d'autres fois il se noie dans des détails incohérents et multipliés, où l'œil et la pensée ne peuvent plus le suivre. Ces différents défauts sont sensibles dans *Crédulité, Fanatisme et Superstition*, en un mot, dans toutes les compositions qui nous restent à juger, et principalement dans l'*Angleterre et la France*, satire grossière, sans retenue et sans bon sens. Je n'excepte de ce jugement que les *Artistes nomades*, un vrai chef-d'œuvre.

Comme on l'a vu, Hogarth était un vrai fils d'Anglo-Saxon. Il partageait tous les préjugés, toutes les passions des classes populaires de son temps, et l'on comprend que la France et les Français, sujets éternels de la haine de John Bull, ne devaient pas trouver grâce devant lui. Un voyage malencontreux qu'il fit en France, après la paix d'Aix-la-

Chapelle, augmenta peut-être encore cette antipathie qui était à la fois chez Hogarth instinctive et raisonnée. A Calais, l'artiste s'étant avisé de dessiner une des portes de la ville, fut arrêté comme espion et conduit devant le gouverneur ; heureusement qu'il avait sur lui des lettres de recommandation, ce qui l'empêcha d'être pendu. On se contenta de le confiner dans une hôtellerie, et de le faire reconduire à trois lieues en mer par deux soldats de la garnison, en lui défendant, sous peine de mort, de jamais remettre les pieds sur le continent français. Hogarth se vengea par une gravure, la *Porte de Calais*, dans laquelle il montra un moine replet qui dînait abondamment pendant qu'auprès de lui un soldat efflanqué tombait d'inanition sur un tas de carottes et de navets, allégorie poétique et diaphane, destinée à ridiculiser la religion catholique et sa loi d'abstinence. — Les deux gravures connues sous le nom de *l'Angleterre et la France* n'ont pas plus de finesse, d'esprit et de portée ; ce ne sont que des déclamations furieuses et des parodies sans valeur. La France catholique et monarchique de Louis XIV est représentée par des instruments de tortures, et par un soldat qui mange des grenouilles.

Ces préjugés se conservent encore dans certaines parties de l'Angleterre : dans les comtés de Warwick et de Suffolk par exemple, la terrible épithète,

mangeur de grenouilles, s'est perpétuée jusqu'à nos jours, et les adorateurs du rosbif n'ont pas encore trouvé pour nous stigmatiser de plus mortelle injure.

Ces gravures eurent-elles du succès? Probablement; elles flattaient trop bien les haines nationales pour passer inaperçues. Toutefois il semble qu'Hogarth ait eu comme une intuition qu'il faisait fausse route, car il ne tarda pas à laisser les catholiques et les Français, pour s'attaquer de nouveau aux vices et aux travers de ses concitoyens, qui d'ailleurs suffisaient pour exciter sa verve et sa fécondité. Les *Élections* sont une satire amère, profonde, et d'une haute portée patriotique, contre un des grands fléaux de la constitution politique de son temps. Il faut savoir quels désordres souillaient alors l'exercice des fonctions électorales, pour comprendre l'intention et la valeur de cette œuvre singulière.

Dans tous les comtés de l'Angleterre, les candidats transportaient et hébergeaient à leurs frais les électeurs. Ils achetaient les votes publiquement; quelquefois la voix d'un charbonnier avait valu jusqu'à trois cents guinées. On portait au scrutin les malades et les mourants, et même les morts, s'il faut en croire une anecdote, à la fois lugubre et bouffone, qui raconte qu'on fit rendre à un cadavre, en lui frappant sur le ventre, un son rauque, qui

compta comme un vote formel (1). — Les femmes apportaient à la bataille le secours de leurs beaux yeux; les pairesses et les ladies, ces blondes et poétiques déesses de l'aristocratie anglaise, descendaient dans la rue et cajolaient en faveur de leur parti les derniers des manants. — Les écrivains du temps nous ont légué mille détails précieux. La duchesse de Devonshire embrassa un boucher en pleine rue, pour le compte de Fox. Le duc de Buckingham, avant d'être à la Chambre des lords, achetait à chaque élection pour un million de consciences. Un autre, l'amiral Russell, fit vider les bassins de son parc, et fit flamber dans es réservoirs desséchés des océans de punch, sur lesquels naviguaient à la rame des bateliers-marmitons occupés à remplir perpétuellement de gigantesques tonneaux, perpétuellement vidés par dix mille électeurs.

Tels étaient les abus que, dans son patriotisme ardent et éclairé, Hogarth voulut flétrir et ridiculiser dans ses *Élections*. Ces tableaux se trouvent au musée Sloane, avec les *Progrès d'un Libertin;* mais il est impossible d'en donner une description exacte et détaillée. Dans chacune de ces pages les épisodes

(1) J'emprunte certains détails de ce travail à M. Francis, Wey, qui a publié dans la *Revue contemporaine* une étude très-remarquable et très-intéressante sur *Hogarth*, ou *Londres il y a cent ans.*

s'accumulent, les détails se multiplient, s'enchevêtrent, et détruisent l'unité. L'œil court d'un bout du tableau à l'autre, sans trouver un point de repère qui puisse le ramener et le guider. L'attention est distraite à tout instant, et l'esprit ne saisit plus rien, qu'une multitude d'inventions singulières, dont la portée échappe presque toujours au spectateur. Ces défauts sont, comme nous l'avons vu, la partie faible du génie d'Hogarth ; mais nulle part ils ne sont aussi sensibles que dans les tableaux *des Élections*. Les Anglais même les plus versés dans la connaissance des œuvres et du temps de l'artiste, ont peine à comprendre le sens ou la valeur de chacun de ces détails et de ces accessoires presque toujours d'un comique achevé, d'une gaieté sans mesure et quelquefois sans goût, d'un brio, d'une verve, d'un jet intarissables, mais qui sont pour la plupart des spectateurs non moins inexplicables que des hiéroglyphes ou des rébus. Parmi les étrangers, l'Allemand Lichtenberg est le seul qui ait essayé d'en donner une explication plausible et raisonnée.

Ces tableaux ne sont point des tableaux, à proprement parler. Chacun d'eux représente une série de scènes différentes, enfermées dans le même cadre, et qui n'ont de commun que le but auquel elles concourent.

Dans le premier, nous assistons au *Repas des*

électeurs ; dans le second, à l'*Embauchage.* — Tout en ne cherchant et prétendant ne chercher que la vérité particulière, Hogarth a trouvé plus d'une fois la vérité générale, et chacun de nous a pu voir, pendant les jours de notre suffrage universel, des scènes semblables à celle qui forme le sujet de cette composition.— Deux courtiers d'élections sollicitent et cherchent à séduire un villageois, fort niais en apparence, mais en réalité le plus madré des trois. Chaque embaucheur de son côté, l'un à droite, l'autre à gauche, lui présente un bulletin, en lui glissant sournoisement dans la main des pièces de monnaie, le tout pour justifier la parfaite vérité de ces mots, écrits sur la bannière : *Liberté, loyauté.* Le villageois ne se trouve nullement embarrassé : il commence par recevoir l'argent des deux côtés, quitte à prendre ensuite les deux bulletins, et à ne se servir d'aucun.

Le troisième tableau, *Dépouillement du scrutin,* nous montre la victoire de l'un des candidats ; le désappointement et la fureur des uns, et la joie contenue des autres. — Enfin, dans le dernier tableau, nous voyons le candidat vainqueur porté en triomphe sur les épaules de quelques-uns de ses partisans, ivres d'enthousiasme et d'alcool, pendant qu'à droite et à gauche, la foule des électeurs se boxe et se bâtonne.

De même qu'ils sont inférieurs aux autres ou-

vrages de l'auteur, au point de vue des règles de la composition, les tableaux des *Élections* ne les valent pas non plus sous le rapport de la facture et de l'exécution. Ils ont une dimension plus grande, il est vrai, et leur couleur, surtout celle du premier, est encore assez bonne; mais ils sont moins soignés que les autres, plus faciles et plus lâchés. Le dessin est sans netteté et sans accent, et l'auteur, on le voit, n'a cherché, à la façon de nos caricaturistes, que l'effet et l'expression, sans s'inquiéter aucunement de la forme ou de la précision.

Des travaux si nombreux et si divers avaient donné depuis longtemps à Hogarth la fortune et la célébrité. Son atelier et sa maison étaient visités par les plus illustres personnages ; il donnait à dîner, recevait du monde, se montrant toujours au milieu de ses invités plein de gaieté, de raillerie, d'expansion et d'humour. — Cependant, à mesure qu'il avançait, Hogarth rencontrait plus d'adversaires et plus d'envieux. Aux ennemis qu'il s'était faits par sa verve impitoyable et son inflexible sévérité, étaient venus se joindre tous les artistes et tous les écrivains qu'offusquaient les tendances esthétiques de son œuvre. Ces rivaux accusaient Hogarth de manquer de parti pris et de système; ils prétendaient qu'il obéissait aux hasards, aux caprices d'une organisation bizarre, mais qu'il n'avait point

d'idées et de principes arrêtés. Ils lui reprochaient, en outre, de s'être fait le coryphée d'un art sans dignité et sans grandeur. Il ne savait, disait-on, que reproduire servilement les imperfections ou les laideurs de la nature, mais jamais il n'avait pu s'élever jusqu'au sentiment du beau. — Lassé de ces critiques, Hogarth composa son fameux volume : *Analyse de la beauté*, dans lequel il réunit et expliqua ses doctrines en fait d'art. Seulement, comme il était fort médiocre écrivain, sachant à peine écrire, et n'ayant jamais pu lire une page ou retenir dix lignes dans sa vie, il s'adjoignit, pour la rédaction de son travail, Hoaldy, Morell, Ralph, Townsley, écrivains et docteurs.

Dans son ouvrage, Hogarth essayait de prouver que l'art doit s'occuper de la vérité, et non de la beauté, et même de la vérité particulière, et non de la vérité générale ; des détails, et non de l'ensemble ; de la variété, et non de l'unité. L'unité, prétendait-il, est la mort de l'art, de même que la ligne droite est l'antipode du beau ; la ligne courbe, ou *ligne serpentine*, est la vraie ligne de beauté. — Ces théories étaient dirigées, on le voit, contre les partisans de l'art grec, de l'art rectiligne, unitaire, éternel et idéal. C'était toujours la vieille querelle : l'esprit d'indépendance et de libre examen s'insurgeant contre l'autorité, la tradition, la règle ; révolte qui

s'expliquait ici, comme nous l'avons dit, par la nationalité, la religion, le caractère et le tempérament de l'auteur.

« Je présente, » dit Hogarth dans sa préface, « un travail dans lequel j'essayerai de démontrer comment nous sommes arrivés à regarder certaines formes comme belles, et d'autres comme laides. »

Et dans le chap. VII : « La *ligne ondoyante* contribue plus que toute autre à la beauté : elle est, proprement dit, la *ligne de beauté*.

« La *ligne serpentine*, ou ligne courbe, donne de la grâce à la beauté.

« La *ligne ondoyante* est formée de lignes serpentines, et comme elle est la plus variée, elle est la plus belle de toutes.

« Les lignes droites, ne pouvant varier entre elles, ne peuvent produire la beauté. »

Cet ouvrage, étrange et très-obscur malgré les planches explicatives, eut dans toute l'Europe un grand retentissement. Il fut traduit en allemand, en italien et en français. Au milieu d'une multitude de théories bizarres et de doctrines fantasques, il s'y trouve çà et là des idées fortes et des observations profondes.

Mais ce fut surtout en Angleterre que l'*Analyse de la beauté* causa un immense mouvement. Tous

ceux qui maniaient le pinceau ou la plume prirent parti contre l'auteur. On l'accusait de vouloir tuer l'art en déplaçant ses bases et détruisant ses vrais principes. Profitant de l'occasion, tous les méchants démasqués et châtiés revinrent contre Hogarth avec une fureur nouvelle. Les démocrates Wilkes et Churchill, dont l'artiste avait autrefois poursuivi et flétri le faux patriotisme, descendirent les premiers dans l'arène et dirigèrent l'attaque avec acharnement. Les pamphlets, les satires, les injures et les calomnies de toutes sortes tombèrent comme grêle sur Hogarth. Les articles de Wilkes, les vers de Churchill se distinguaient surtout par leur impitoyable méchanceté. Hogarth répondit à Churchill par deux caricatures, et à Wilkes par un portrait qui, tout en gardant fidèlement la ressemblance, du modèle, était un chef-d'œuvre de malice et mettait en saillie tous ses défauts.

Mais ces luttes écrasaient l'artiste ; les calomnies odieuses, les diatribes sans nom dont il était l'objet, l'exaspéraient et le rongeaient, il aurait dû cependant les prévoir ; connaissant ses ennemis depuis longtemps, il devait savoir qu'il n'avait à espérer ni pitié ni merci. Malheureusement il se trouva vieux et faible quand il aurait fallu être jeune et fort. — Les dernières années d'Hogarth furent ainsi remplies d'inquiétudes et de colères, d'amer-

tume et de douleur. En vain sa femme, qui lui devait d'ailleurs une longue vie de paix et de félicité, veillait-elle à son repos; en vain avait-elle une armée en campagne pour découvrir les libelles et les journaux et les arrêter au passage : des amis officieux déjouaient tous ses plans, et Hogarth lisait toujours un des premiers ce qui s'imprimait contre lui. Le vieil athlète ne sut pas se résigner, se retirer dans son passé, et trouver dans la satisfaction de sa conscience et l'éclat de sa vie un soutien suffisant; il s'abandonna au chagrin, au désespoir; les idées sombres l'assaillirent; il s'y plongea avec une sorte de volonté fiévreuse et persistante, et rien ne put désormais le consoler ou le distraire.

Ce fut sous le coup de ces tristesses concentrées et de ces noires mélancolies, terme fatal de presque tous les génies comiques, qu'Hogarth composa ce tableau intitulé *Finis*, mélange bizarre de bouffonnerie et d'amertume; œuvre étrange faite sous la préoccupation de la mort et de la nostalgie, et qui dépasse certainement en fantastique lugubre, les créations les plus folles des artistes allemands. Fidèle jusqu'au bout à sa nature, et railleur impitoyable, même envers lui-même, l'artiste avait pris pour légende ces mots : *Le pathos*, ou *nouveau genre de sublime, dédié par l'auteur aux amateurs de tableaux gais.*

Après avoir fait cette œuvre, qui devint fort célèbre, Hogarth jeta pour jamais ses pinceaux. D'ailleurs ses forces s'en allaient; et il sentait sa fin approcher de jour en jour. L'artiste consacra ses derniers moments à retoucher ses planches avec le secours de plusieurs graveurs qu'il fit venir chez lui. Il était alors à Chiswick. Le 25 octobre 1764 il se fit porter à Londres. Le lendemain matin il reçut une lettre des États-Unis de Franklin, qu'il aimait et estimait fort. Il voulut lui répondre, et retrouva ce jour-là quelques instants d'expansion et de gaieté. Le soir, il dîna bien et se coucha; mais il était à peine étendu dans son lit, qu'il fut pris d'un violent vomissement de sang et expira subitement. La maladie qui le tuait était un anévrisme dont il suivait les progrès depuis longtemps.—Hogarth fut enterré à Chiswick. L'élite de ses contemporains accompagna son cercueil.

On a élevé un monument à sa mémoire : c'est une pyramide sur laquelle on lit l'inscription suivante :

ICI REPOSE WILLIAM HOGARTH ESQ.,
MORT LE 26 OCTOBRE 1764,
AGÉ DE 67 ANS.

Au-dessous de la pyramide, on voit sculptés en bas-relief un masque comique, une couronne de laurier, une palette, des pinceaux et un livre, l'*A-*

nalyse de la beauté, sur lequel sont gravés ces vers de Garrick, fidèle ami d'Hogarth :

Adieu, grand peintre de la race humaine,
Qui as atteint le dernier degré de l'art,
Dont les peintures morales charment l'esprit
Et en passant par les yeux corrigent le cœur !
Si le feu du génie brûle en toi, passant, arrête-toi.
Si la nature a le don de t'émouvoir, verse une larme ;
Si rien ne te touche, retire-toi,
Car les cendres d'Hogarth sont ici.

Voici le portrait que les contemporains nous ont laissé d'Hogarth :

« Il avait une taille au-dessus de la moyenne : ses yeux étaient grands, pleins de franchise, de finesse et d'éclat ; sa physionomie, vive, intelligente et énergique ; il avait au front la cicatrice d'une blessure, reçue dans son enfance, qu'il tâchait ordinairement de cacher avec son chapeau. Il était très-brillant, très-animé dans la conversation ; plein d'originalité, de malice et de saillies ; et l'on craignait fort sa satire. Il était d'une extrême loyauté dans ses rapports avec les autres. Il se vantait avec raison de n'avoir jamais rien dit de personne qu'il ne fût prêt à répéter en face. Il s'emportait dans la discussion, et toute contradiction le mettait hors de lui. Il était fort distrait et travaillait toujours. Quelquefois, après son dîner, il se levait, faisait quelques pas, méditait quelque temps, puis repre-

nait sa chaise, s'asseyait de nouveau et recommençait à dîner. Tout le monde vantait sa générosité, sa probité, et l'honorabilité parfaite de son caractère et de ses mœurs ; mais il était vain de sa propre gloire, jaloux de la gloire des autres, ce qui lui a suscité des inimitiés et des querelles qui ont abrégé ses jours. »

Tel fut l'homme qui a laissé dans l'histoire de son pays une trace ineffaçable, parce qu'il fut en conformité parfaite avec les idées et les passions de son temps, et qu'il les reproduisit fidèlement. Philosophe profond, moraliste sévère, patriote sincère, honnête homme dans toute la force du terme, Hogarth n'employa jamais les prodigieuses ressources de son génie que pour combattre en faveur du bien contre le mal. On a vu quel fut le but de ses travaux et de sa vie, et par quels moyens il l'atteignit. Tour à tour et à la fois peintre et historien, philosophe, auteur comique et dramaturge, il se montra, dans l'accomplissement de son œuvre, intrépide et vigoureux toujours, souvent brutal, vulgaire et bouffon, cynique même parfois, et il présenta aux Anglais du dix-huitième siècle leur histoire, leur caractère et leurs mœurs, avec une inflexible vérité. Son œuvre est en quelque sorte un tribunal sur lequel apparaissent, pour être successivement ridiculisés et flétris, toutes les misères, toutes les hontes et tous les

travers contemporains. —En outre, Hogarth a peint les choses extérieures, l'architecture, les meubles et les costumes avec autant de soin et d'exactitude que les mœurs et les gens ; et, à ce point de vue, ses tableaux sont encore pour l'artiste et pour l'archéologue de précieux documents.

La nature fut le seul guide d'Hogarth ; il lui obéit aveuglément. Sans doute le génie a ses immunités, mais Hogarth eut le tort de vouloir ériger en système les inspirations d'une organisation particulière et de vouloir proscrire absolument tout ce qu'il ne comprenait pas.

Évidemment, si l'on compare Hogarth aux grands maîtres de l'art grec ou de l'art italien, et si on le juge d'après leurs principes ou leurs exemples, il n'est rien ou presque rien. Mais on ne doit pas procéder de la sorte ; précisément parce que l'artiste anglais s'est tenu en dehors de toute tradition, qu'il est seul, génie original dans l'histoire de l'art, il doit être apprécié en dehors de toute règle et de tout précédent. Hogarth, en effet, n'appartient à aucun maître ni à aucune école. On a essayé, mais à tort, de le rattacher aux artistes allemands, aux Durer, aux Van Ostade ou aux Teniers Hogarth n'a d'autres rapports avec eux que d'avoir été, comme eux, le peintre de sa nation et de son temps, et d'avoir rompu de la même façon avec l'idéal grec et

les anciennes traditions. A ce propos on peut dire certainement qu'Hogarth est réaliste, non point qu'il s'attaque exclusivement ou préférablement aux sujets les plus grotesques ou les plus laids, comme on le lui a reproché, mais parce qu'il ne s'élève jamais au-dessus du milieu dans lequel il vécut, et qu'il le représenta exactement tel qu'il le voyait et tel qu'il fut.

On a cherché à trouver encore dans notre école des termes de similitude et de comparaison. On a voulu comparer Hogarth à Greuze. Il n'y a aucune analogie, selon moi, entre le peintre charmant et un peu faux des joies douces de la famille et des champs, l'artiste délicat et gracieux et surtout inoffensif de l'école française, et l'artiste anglais tel que nous avons essayé de le faire connaître à nos lecteurs.

Et comme peintre, quel rang doit occuper Hogarth ? Sous ce rapport, les contemporains n'ont pas su l'apprécier, et leur opinion défavorable a guidé presque toujours le jugement de ses critiques. On s'est habitué à répéter avec Burke qu'Hogarth n'était point un peintre. — Ceux qui parlent ainsi, a dit Reynolds, n'ont point vu de ses peintures. — Nous partageons le sentiment du grand peintre didactique de l'école anglaise; mais, au point de vue de l'exécution, la filiation d'Hogarth est nettement indiquée. Hogarth peint un peu comme on peignait en France de son temps. Sa peinture n'a pas, tant

s'en faut, autant d'originalité que son caractère ou son génie. Elle est de son époque, c'est-à-dire un peu facile, un peu lâchée, un peu molle certainement, mais simple cependant, naturelle et expliquant bien et hardiment ce qu'elle veut. On voit d'ailleurs qu'entre les mains d'Hogarth le pinceau n'est jamais qu'un instrument, comme la plume, pour transmettre une pensée. Hogarth peint facilement, rapidement sous le coup d'une inspiration pressante. Il peint comme on raconte, comme on parle, non pour peindre, mais uniquement pour rendre une impression. On ne sait point assez qu'Hogarth était consommé dans la pratique de son art, dessinateur fort habile et graveur étonnant. Il attaquait souvent les plaques de cuivre sans dessin préalable, composant et trouvant en même temps les formes et les figures au bout de son burin. La couleur de ses tableaux est toujours suffisante, souvent harmonieuse et belle, et plusieurs de ses toiles, notamment la *Maison du charlatan* dans le *Mariage à la mode* et le *Brelan* dans le *Progrès d'un libertin* , ont une vigueur de ton, une beauté de coloris, une vérité et un relief fort remarquables. Hogarth a fait aussi des paysages et des portraits. Son portrait de lui-même est très-connu. — Le *portrait du capitaine Thomas Coram* est encore fort célèbre et fort bien fait. — Ses paysages sont réalistes, et repré-

sentent bien le caractère des sites et des aspects de son pays.

Les œuvres d'Hogarth eurent, comme on l'a vu, un immense retentissement en Angleterre. Tous les écrivains s'exercèrent sur le compte de l'auteur. Voici en quels termes s'est exprimé un contemporain célèbre, Horace Walpole :

« Hogarth est plutôt un auteur qu'un peintre : il s'est servi du pinceau au lieu de se servir d'une plume. Il est créateur de son art. Ses tableaux cherchent à réformer les mœurs, comme la comédie. Quelquefois ils s'élèvent jusqu'à la tragédie, et ils émeuvent profondément en montrant les terribles conséquences du désordre et du vice. » — « Hogarth, » a dit Fielding, « a exprimé les affections de l'âme. Ses figures ne respirent pas seulement, elles pensent. » — « Le cœur humain fut son modèle, » écrivait encore Charles Lamb, « et il nous l'a montré sous toutes ses faces. »

En France et en Europe, le nom et les œuvres d'Hogarth ne tardèrent pas à se populariser. Voltaire, Montesquieu, J. J. Rousseau, nous poussaient alors irrésistiblement vers les idées anglaises, et nos littérateurs cherchaient dans les œuvres des artistes et des écrivains du Nord de nouvelles inspirations et de nouveaux sujets. Diderot pilla et

propagea les théories d'Hogarth, et Restif de la Bretonne tira des *Progrès d'un libertin* et des *Progrès d'une courtisane* son *Paysan et sa paysanne pervertis*. Les gravures d'Hogarth pénétrèrent même jusqu'en Russie, jusqu'en Chine, et l'on prétend que, quelques années après la publication des *Progrès d'une courtisane*, il arriva en Angleterre des porcelaines de Chine sur lesquelles étaient représentés divers épisodes de cet ouvrage.

Malgré cette renommée et cette vogue universelles, Hogarth est resté sans disciples et sans imitateurs, comme il avait été sans maîtres et sans prédécesseurs. Dans son pays même, semblable en cela à Shakspeare, à Milton, et plus tard à Byron, Hogarth n'a trouvé personne pour continuer son œuvre et perpétuer ses traditions. La route qu'il a tracée s'est refermée derrière lui. On a prétendu faire de Wilkie un successeur d'Hogarth; cette opinion me paraît sans fondement. Peut-être que Wilkie, et après lui les peintres anglais, ont emprunté à Hogarth, jusqu'à un certain point toutefois, son esprit satirique, sa verve humoristique et la vérité de son observation ; mais aucun ne s'est essayé, ou du moins n'est parvenu à donner à ses œuvres le caractère profondément dramatique, émouvant, et surtout l'intention et la

portée morale qui distinguent et grandissent les ouvrages d'Hogarth. Comme tous les génies illustres qui ont brillé sur le monde, William Hogarth a vécu et s'est éteint sans pouvoir transmettre à personne l'étincelle sacrée qu'il n'avait reçue que du ciel.

JOSHUA REYNOLDS.

1723-1792.

La vie de Reynolds se résume tout entière dans l'histoire de ses études, de ses impressions et de ses œuvres. Cet artiste qui exerça pendant sa vie une autorité incontestée, et que les Anglais regardent comme leur plus grand peintre, ne ressemble en aucune façon aux autres peintres ses compatriotes ou ses contemporains. En effet, pendant qu'Hogarth, Gainsborough, etc., obéissant à la libre impulsion de leur génie, n'écoutent que leurs inspirations et n'étudient que la nature, Reynolds passa toute sa vie à combattre ses instincts et à étudier les autres, cherchant à surprendre leurs secrets, à copier leur manière, et, par une destinée singulière, condamné en quelque sorte par sa réflexion et sa volonté à vanter et à admirer sans cesse ce qu'il lui fut impossible de reproduire ou d'imiter. — L'idéal lui ins-

pire des pages magnifiques, et il ne peut jamais l'atteindre; il estime fort le dessin, bien plus que la couleur, et il ne sut jamais dessiner; au contraire il arriva souvent à des effets extraordinaires de coloris. Les maîtres qu'il exalte le plus sont ceux dont sa nature le rapproche le moins. Il met les Italiens fort au-dessus des Flamands, les Romains et les Florentins fort au-dessus des Vénitiens, et la plupart de ses tableaux ont emprunté leurs plus belles qualités aux maîtres qu'il déprise.

Tous les critiques ont loué Reynolds d'avoir ainsi lutté contre lui-même, et triomphé de son tempérament. Est-ce donc ainsi que les artistes se forment? Ce qu'on a dit du poëte ne doit-il pas s'appliquer également au peintre? Disons seulement que Reynolds ne naquit point peintre: Reynolds se fit peintre, il devint peintre par l'effort constant d'une volonté tenace et d'un enthousiasme acquis bien plus que naturel.

Sixième enfant d'un maître d'école de Plymton, dans le Devonshire, Reynolds commence par former son esprit par des lectures, au lieu de former son imagination par l'étude et la contemplation de la nature. Le *Traité de peinture* de Richardson lui révèle qu'il est peintre, et lui inspire en même temps pour Raphaël un enthousiasme sans limites; Reynolds n'a encore rien vu du peintre romain; mais

Richardson lui a prouvé que Raphaël était le plus admirable des artistes, et dès ce moment Reynolds se passionne pour Raphaël, parce que cela lui semble logique et raisonnable. Toute sa vie sera conduite avec la même froideur et la même méthode.

A dix-sept ans, Reynolds va à Londres et entre dans l'atelier d'Hudson, portraitiste médiocre. Il y passe trois ans, et n'apprend presque rien. Après ce temps Reynolds retourne dans son pays, où il perd encore trois années. Enfin, revenu à Londres à l'âge de vingt-trois ans, il exécute quelques portraits, entre autres celui du capitaine Hamilton, où il déploie pour la première fois une vigueur qu'il admirera encore à la fin de ses jours.

Le portrait d'Hamilton fit remarquer Reynolds. L'art était alors dans une extrême décadence, et les artistes, même médiocres, étaient fort peu nombreux. D'illustres patrons protégèrent le jeune peintre, et lord Keppel l'emmena avec lui dans une expédition maritime qu'il commandait en 1749. Reynolds visite l'Espagne, le Portugal, l'Afrique, les îles de Majorque, Minorque, et enfin il quitte l'escadre et passe en Italie ; c'est là surtout que commencent ses labeurs et ses luttes. Le voici en face de Raphaël, et il est forcé de s'avouer qu'il ne le comprend même pas. D'abord Reynolds s'irrite, se désespère; mais il doit admirer, et il admirera. La

peinture, se dit-il, est comme tous les arts, elle a besoin d'une initiation préalable : en voulant fortement, je finirai par comprendre Raphaël. Et là-dessus Reynolds passe de longues heures devant les tableaux rebelles; il les copie avec acharnement, en parle sans cesse avec un enthousiasme qu'il n'éprouve pas, affectant, comme il l'a dit lui-même, de les admirer, bien plus qu'il ne le faisait réellement. A force de vouloir, il finit par se donner pour l'artiste romain une passion sincère.

Tous les peintres italiens passent successivement devant cet examen froid, méthodique et raisonné. Reynolds les analyse, les compare, les étudie autant en philosophe qu'en artiste. Il veut savoir le comment et le pourquoi de chaque chose : pourquoi Michel-Ange est plus puissant que Raphaël, et le Corrége plus gracieux ? Il réfléchit et médite sans cesse : c'est un critique plus qu'un peintre. De ce travail singulier, Reynolds retira beaucoup d'idées, beaucoup d'inspirations qu'il ne devait jamais réaliser, mais en même temps une masse énorme d'observations et de comparaisons qui firent de lui un critique d'art incomparable. Etrange situation, qui mit toujours l'artiste en face d'un idéal qu'il ne put jamais atteindre.

A Venise, Reynolds étudie, au point de vue de la couleur, Véronèse et le Titien. Il décompose en

quelque sorte leurs tableaux; plus tard même il sacrifiera des toiles du Titien, et enlèvera la peinture couche par couche pour surprendre les secrets de sa palette. Il n'examine ni le dessin, ni les figures, ni le sujet, ni la composition des maîtres vénitiens, mais simplement leur clair-obscur et leur coloris. Il noircit par moitié des feuilles de papier blanc, et compare les teintes différemment graduées aux tableaux qu'il étudie. Il fractionne, il compte, il numérote, et voici sa conclusion : les Vénitiens donnent un quart du tableau à la lumière, un autre quart à l'ombre; l'autre moitié aux demi-teintes. Rembandt, au contraire, met huit fois plus d'ombre que de lumière.— Pour le coloris, Reynolds se livre aux mêmes pratiques, et obtient les mêmes résultats : les tons chauds et vigoureux, le rouge, le jaune, doivent être appliqués aux masses de lumière; les tons froids, au contraire, gris, bleu, vert, seront réservés aux demi-teintes; mais il faut mêler savamment les tons chauds et les tons froids. C'est par une série d'études semblables que Reynolds arriva à donner à ses peintures un air de parenté si frappant avec les peintures de certains maîtres.

Une chanson anglaise qu'il entend un soir à l'Opéra de Venise, lui ayant donné le mal du pays, Reynolds revient subitement à Londres, où il applique ses nouvelles théories. Il commence par le por-

trait de son protecteur l'amiral Keppler. Ce portrait obtient un succès tel que tous les peintres du temps sont effacés du même coup, et qu'on ne s'occupe plus que de Reynolds. Dès ce moment sa fortune est faite, et son pinceau ne s'arrêtera plus; mais comme depuis Van-Dyck jusqu'à Lely et Kneller, le portrait avait été en quelque sorte un genre national en Angleterre, Reynolds est porté plus qu'il n'aurait voulu peut-être, vers l'étude du portrait. Cependant ce genre convenait admirablement à sa nature froide, à son observation tenace, scrutatrice, et il en tira des effets merveilleux. Il étudiait les personnages avec une attention concentrée, non-seulement au physique, mais au moral, cherchant à rendre autant le caractère que la physionomie, et l'on peut dire que, pour lui, le portrait fut réellement l'évocation de l'âme.

Reynolds aborde aussi la grande peinture, l'histoire et la religion. *Ugolin* est le plus célèbre et le meilleur de ces tableaux. Nous étudierons plus tard ceux qui se trouvent à Marlborough-Palace.

Avec sa nature, la forte éducation qu'il s'était donnée et ses habitudes de méditation, Reynolds devait être aussi propre à manier la plume que le pinceau. Ses premiers succès lui ayant valu l'amitié des esprits les plus cultivés et les plus brillants

de son époque, Johnson, Sterne, Goldsmith, Burke, Fox, Shéridan, etc., Reynolds acheva de puiser dans leurs conversations l'élévation et la force qui auraient pu manquer encore à ses conceptions et à son style. Johnson dirigeait en ce moment un journal célèbre le *Paresseux*, qui obtenait un grand succès. Il demanda quelques études d'art à son ami Reynolds ; l'artiste composa et publia à cette occasion trois articles qui révélèrent sa puissance comme critique et comme écrivain. Le premier article attaquait les faux principes de la critique contemporaine ; le second traitait du style, de l'idéal et de la nature ; le troisième s'occupait du beau. Ces articles, dans lesquels brillaient la plus forte érudition et le goût le plus cultivé, joints aux idées les plus grandes et les plus élevées, achevèrent de donner à Reynolds une renommée et une autorité extraordinaires.

L'artiste résolut de faire servir la puissance qu'il avait su acquérir au profit de l'art et de ses grands principes. Depuis longtemps il nourrissait le projet de fonder une école nationale ; il obtint alors du souverain l'autorisation de créer une Académie de beaux-arts. Nous parlerons tout à l'heure longuement de cette fondation, fait important dans la vie de Reynolds et dans l'histoire de l'art en Angleterre; nous donnerons en même temps l'analyse des dis-

cours célèbres que l'artiste prononça dans les séances de cette académie.

Tant de travaux de toutes sortes avaient donné à Reynolds la fortune et les honneurs. Le roi le créa chevalier; les plus illustres personnages recherchèrent son amitié. Riche, distingué, d'un extérieur agréable, de manières singulièrement douces et polies, Reynolds voyait affluer chez lui une société d'élite, qu'il charmait par son esprit et son grand sens. Toutefois ses dernières années furent attristées par des infirmités qui le frappèrent successivement, sans lui rien faire perdre de sa force ou de sa sérénité. Il devint sourd, et ne put plus converser avec ses amis qu'au moyen d'un cornet acoustique. Il travaillait encore sans relâche, mais l'affaiblissement de sa vue le força de s'arrêter. Enfin, quelque temps après, une hypertrophie du cœur, que les médecins ne connurent point, vint lui causer de grandes souffrances et termina ses jours le 23 janvier 1792. — Reynolds fut inhumé en grande pompe dans la cathédrale de Saint-Paul, où son corps repose à côté des restes de Christophe Wren, l'architecte de ce grand monument.

Burke, le fidèle ami de Reynolds, a tracé de lui un portrait admirable : « Ce morceau, » a dit un historien de Reynolds, « est l'éloge de Parrhasius

prononcé par Périclès; l'éloge du plus grand peintre, prononcé par le plus grand orateur de son temps. »

Voici les dernières paroles de Burke : « Reynolds fut un des hommes les plus illustres de son temps, non-seulement grand peintre, mais encore écrivain éminent et philosophe profond. La perte d'aucun contemporain ne causera un chagrin plus général et plus sincère.... »

Au premier coup d'œil, les tableaux de Reynolds exposés à Marlborough-Palace vous attirent et vous charment comme les tableaux des maîtres qu'il a particulièrement étudiés; on croit voir des Rembrandt, des Van-Dyck et surtout des Rubens et des Titien. Il faut même une certaine attention pour distinguer quelques points de différence ou quelque trace d'individualité. Par exemple, les personnages de Reynolds sont d'un type plus distingué que les personnages de Rubens. Je ne citerai pour preuve que le tableau des *Trois Grâces* : on ne peut pas dire certainement que ces Grâces soient grecques, et Reynolds n'a pas su oublier le type britannique; mais elles sont incontestablement d'un galbe plus élégant et plus fin que les nymphes de Rubens. En outre, ce tableau a un air de parenté assez frappant avec les tableaux français du dix-huitième siècle : le sujet, d'abord, est ingénieux et mignard comme les sujets

familiers aux peintres de notre école.— Les Grâces cueillent des fleurs et font des guirlandes dont elles entourent la statue de l'Hymen. — De plus, par leurs poses, par leurs attitudes d'une élégance trop cherchée, ces figures sont sœurs évidemment de toutes les figures langoureuses que les peintres galants du siècle dernier multipliaient sur leurs toiles et leurs panneaux. En revanche, par son aspect général, le tableau de Reynolds rompt complétement avec les habitudes de l'École française, et rappelle surtout, dans son exécution, le faire de Rubens. Le ciel, largement mouvementé, est rayé de nuances éclatantes ; les arbres, vigoureusement brossés, sont réchauffés avec du jaune, du bleu, de l'ocre surtout, et procèdent directement des paysages faciles et brillants de l'artiste d'Anvers. Comme tous les autres tableaux de Reynolds, les *Trois Grâces* frappent par l'éclat et la hardiesse de leur coloris. Moins étrange ordinairement, moins imprévu dans le choix de ses nuances que Rubens, l'artiste anglais est parfois plus doré, plus velouté, plus doux à l'œil, et c'est par ce côté surtout que son coloris se rapproche de celui du Titien.

On peut faire sur tous les tableaux historiques et religieux de Reynolds les mêmes critiques et les mêmes éloges : ils manquent d'idéal dans le type et l'expression des personnages ; ils pèchent souvent

contre les lois du dessin et de l'anatomie. Mais toujours ils sont très-remarquables par leur coloris et leur effet, dont le seul défaut peut-être est de porter la trace ineffaçable des études singulières qui formèrent et inspirèrent leur auteur.

De même que les *Grâces*, sujet mythologique, ne se rapprochent point de la tradition grecque, de même la *Sainte Famille* de Reynolds ne rappelle en aucune façon les grandes œuvres de l'École romaine. C'est dans ce tableau surtout que l'on sent particulièrement l'impuissance de Reynolds à imiter l'artiste divin qu'il s'était forcé à admirer, et qu'il exaltait sans cesse avec tant de passion : malgré le sujet, nous ne retrouvons ici rien de l'idéal, rien du sentiment et de l'expression qui font la grandeur des tableaux de Florence et de Rome; et c'est Rubens, encore Rubens que Reynolds a copié, probablement sans le vouloir.

Ainsi Reynolds, à force de patience et de résolution, a pu élever son esprit aux plus hautes sphères de son art; et chaque fois qu'il prend le pinceau, il descend et tombe fatalement dans les régions secondaires. C'est en vain qu'il a passé des années en extase devant le génie de Raphaël; en vain que sa pensée plane sans cesse dans le monde idéal; en vain qu'il se fatigue à la poursuite du grand style et de la vérité générale : il reste toujours vulgaire

et commun, le peintre de son pays et de sa race. Il ne peut donner à aucun de ses tableaux la marque de ses préférences et de son admiration; au contraire, il imite malgré lui, dirait-on, les Vénitiens et les Flamands, et reproduit, comme en se jouant, leur vigueur et leu rrelief, leur éclat rayonnant et leur harmonieuse splendeur.

Ce n'est donc pas dans les tableaux d'histoire et de religion qu'il faut chercher le véritable caractère et la force de Reynolds; ses figures de genre et ses portraits présentent certainement son talent sous un jour plus favorable. L'*Enfant Samuel* et l'*Age d'innocence* sont deux spécimens charmants de ses petits tableaux de genre.—L'*Enfant Samuel*, à genoux, les mains jointes, est une création pleine d'un sentiment gracieux et naïf. Il faut remarquer dans ce tableau l'emploi d'un procédé familier à Reynolds, et dont il a quelquefois abusé. Pour donner plus de valeur à ses figures, il les encadrait souvent dans des fonds sombres ; presque toujours, même pour ses grandes compositions et pour les portraits particulièrement, il trouve moyen de placer derrière les personnages des arbres, des paysages, des draperies ou divers accessoires, qui lui permettent d'user de tons très-foncés, ce qui donne à ses figures une vigueur énorme.

L'*Age d'innocence* est comme le pendant de

l'*Enfant Samuel*, mais il est, à mon avis, supérieur : il représente une jeune enfant assise, en pleine campagne, au pied d'un arbre, et contemplant avec une joie mêlée d'étonnement le coucher du soleil. Ce tableau a de la grâce et un grand charme. Fidèle à son système des oppositions vigoureuses, l'artiste a revêtu la jeune fille d'une robe blanche, qui se détache sur un fond de paysage très-monté; on peut apprécier dans ce cadre toutes les qualités de Reynolds, et aussi ses défauts : la figure, d'une pâte souple et moelleuse, se meut réellement dans un air transparent. Les défauts s'accusent nettement : le dessin manque de pureté, de fermeté, de précision; les pieds et les mains sont à peine ébauchés, et l'ignorance anatomique de Reynolds, la timidité et l'inexpérience de son crayon se révèlent à chaque touche.

On voyait, à Manchester, un autre tableau du même genre : *la Fille aux fraises*, qui est aussi populaire en Angleterre que l'*Age d'innocence*. Ce tableau, vendu dernièrement pour cinquante mille francs, formait, avec le *portrait de mademoiselle O'Brien*, les deux beaux fleurons de l'exposition de Reynolds.

Mais Reynolds est surtout un portraitiste, et c'est dans les portraits qu'apparaît sa supériorité; Rey-

nolds apporta dans la pratique de ce genre la persistante énergie, la patience et la réflexion qui étaient les traits dominants de sa personnalité : il étudiait et scrutait, comme nous l'avons dit, l'homme moral avec autant de pénétration et de soin que l'homme physique, et il trouvait en outre dans la pose, le costume, le fond ou les accessoires, un moyen sûr et toujours nouveau pour rendre cette double ressemblance, tout en frappant le spectateur. C'est à ce point de vue surtout que ses portraits sont remarquables, parce qu'ils nous font pénétrer profondément dans l'intimité des personnages représentés, et qu'ils nous révèlent leur caractère, leurs habitudes et leurs passions.

Le *portrait de lord Ligonier* est, dans ce genre, un morceau de premier ordre ; il passe d'ailleurs pour un des bons portraits de Reynolds. — Le lord est calme, sur un cheval qui s'emporte, au milieu d'une bataille ; il examine avec attention un point qui lui semble menacé ; autour de lui, fantassins et cavaliers se lancent au combat.—Ce portrait est à la fois un portrait et un tableau de bataille, dans lequel le personnage et les détails qui l'entourent se font valoir mutuellement. Il serait difficile de citer un portrait équestre supérieur à celui-là ; justesse de modelé, éclat de coloris, relief et vie, le *portrait de lord Ligonier* possède toutes ces qualités.

Le *portrait de lord Heathefield* est encore une belle œuvre.—Heathefield est vêtu d'un habit rouge; il a l'épée au côté; il se tient sur le pont d'un navire; derrière lui, par un de ces coups de brosse fougueux et imprévus familiers à Rubens, au-dessous du fond sombre sur lequel le personnage se détache, Reynolds a ouvert une échappée lumineuse qui montre les lointaines perspectives de l'Océan. On peut dire que cette figure sort de la toile, qu'elle vit et respire; et comme elle est hardiment peinte et généreusement empâtée, franche de coloris, éclatante, harmonieuse dans sa gamme un peu sourde! Du reste, le personnage, ici comme ailleurs, saillit vigoureusement sur un fond presque noir, et il acquiert, par cette opposition, un relief prodigieux.

Le *portrait en pied d'Hamilton* est de dimension plus considérable; mais, à mon avis, il est inférieur aux deux premiers: il est moins transparent et moins fin.

J'ai vu encore à Oxford, dans la bibliothèque Bodléienne, un *portrait d'homme* de Reynolds supérieurement traité, mais d'une façon bien différente. Ce portrait était, par exception, exécuté sans oppositions et sans tons hardis, dans une gamme grise, modérée, pleine de douceur et de tranquillité, qui d'ailleurs ne nuisait en rien à l'expression ou à la vie du personnage.

Tels sont les principaux tableaux de Reynolds exposés dans les galeries publiques. Mais l'artiste a d'autres titres au souvenir de la postérité, et ses discours lui assurent à jamais l'admiration de tous les amis de l'art, de même que les efforts qu'il a faits pour fonder une école en Angleterre lui ont acquis des droits éternels à la reconnaissance de ses compatriotes.

On sait quelles avaient été, avant Reynolds, les destinées de l'art en Angleterre. Peut-être ne sera-t-il pas hors de propos de rappeler en quelques mots ses différentes péripéties.

Inspirée par le catholicisme, l'architecture produisit en Angleterre les mêmes merveilles que sur le continent. Mais après l'expansion gothique, pendant qu'il renaissait si glorieusement en Italie et en Écosse, l'art s'éteignit et disparut subitement en Angleterre. Plus tard, seulement, des étrangers, Holbein, Mabuse, Zucchero, More, Mytens, aidés par les rois Henri VII et Henri VIII, essayèrent de réveiller les instincts artistiques des Anglais; déjà leurs exemples et leurs travaux avaient produit d'importants résultats, lorsque l'invasion d'une doctrine iconoclaste et puritaine vint détruire pour longtemps les germes que leur passage avait laissés.

Charles Ier voulut reprendre l'œuvre des peintres étrangers. Jaloux de la gloire des princes artistes

d'Europe, possédé d'une passion généreuse pour les arts, ce monarque chevaleresque et brillant fit tout ce qu'il put pour doter son pays de la couronne radieuse qu'il enviait à l'Italie et à la France. Il recueillit des modèles, fonda des établissements, et convia les grands artistes d'Europe à sa royale hospitalité. Rubens et Van-Dyck répondirent à son appel, et les peintres anglais qu'ils inspirèrent, les Stone et les Dobson, auraient certainement, en continuant leurs traditions, fondé une école nationale, si des bouleversements sans exemple n'étaient venus emporter le roi, ses œuvres et ses projets. A partir de ce jour, l'anglicanisme victorieux ne toléra plus que la représentation du visage de l'homme, et le portrait devint plus que jamais, entre les mains des succssseurs de Van-Dyck, les Lely et les Kneller, le genre national par excellence.

Ainsi, pendant près de trois siècles, les artistes étrangers régnèrent presque seuls en Angleterre. Ce ne fut qu'au commencement du siècle dernier que Reynolds et Gainsborough vinrent prendre leur place, en donnant au genre pratiqué dans leur pays une force et une puissance inconnues depuis Van Dyck.

Mais, comme nous l'avons dit, Reynolds ne se contenta pas de donner des exemples et des modèles aux artistes anglais ; il voulut encore créer une école

nationale, et, dès que ses succès lui eurent acquis l'autorité et l'influence nécessaires, il se consacra tout entier à la réalisation de son projet patriotique. Formé lui-même par l'étude des grands maîtres, il savait personnellement de quelle importance sont les modèles et les leçons pour le succès des artistes et l'avenir des arts. Il ne pensa donc plus qu'aux moyens les plus propres à offrir aux peintres de son pays ces ressources précieuses. La France lui parut posséder en ce moment les meilleures institutions, et il obtint du roi, en 1766, une charte qui créait une école et une Académie des beaux-arts semblables à celles qui existaient alors en France. Voici les statuts principaux de la charte royale :

Art. Ier, l'Académie des arts devait être composée de quarante membres. Art. II, chaque membre était discuté et élu sur une de ses œuvres exposée au jugement des académiciens. L'art. VI organisait l'École. Neuf professeurs, choisis parmi les artistes les plus habiles, devaient professer tour à tour, en alternant chaque mois. Enfin l'art. VII décrétait une exposition annuelle de tableaux.

Reynolds fut aidé dans son entreprise par l'aristocratie; il se forma des sociétés de touristes qui coururent l'Europe et l'Orient, cherchant partout des modèles et des débris, et publiant, par des textes et des illustrations splendides, le résultat de

leurs travaux. Ainsi secondé, Reynolds ne doutait point du succès. Lui-même apportait dans l'entreprise l'énergique concours de son talent et de sa volonté. Tout naturellement il fut choisi le premier pour faire le cours public institué par l'art. VI de la charte royale, et chaque année, pendant quinze ans, Reynolds prononça en séance solennelle un long discours sur l'art.

Voici l'analyse très-succincte de ces discours admirables, qui forment peut-être le plus beau monument d'esthétique qui existe.

Premier Discours. 2 janvier 1762. — Après avoir fait l'éloge des sociétés savantes, Reynolds commença ses dissertations sur l'art par une question qui a été discutée de tous les temps. — Les règles sont-elles une entrave au génie?... Au contraire, répond l'orateur; elles le guident et le grandissent. Semblables à une armure, les règles écrasent les hommes faibles; elles trempent et rendent plus puissants les hommes forts. Un peintre de génie ne peut se passer de règles que lorsqu'il est maître de son art.—Reynolds s'élève ensuite contre le faire rapide de certains maîtres. Leurs élèves, dit-il, s'habituent à cette manière facile, persuadés qu'elle est un des caractères du génie, et ils n'apprennent plus rien, parce qu'ils n'étudient plus rien avec attention.

Deuxième Discours. Décembre 1769. — L'étude

de la peinture peut se diviser en trois périodes. L'élève doit commencer par apprendre les principes élémentaires. Dans la seconde période, il doit chercher des idées, étudier les maîtres et les règles de l'art. Enfin, pendant la troisième période, il comparera la nature aux grandes œuvres et aux règles reçues. Après avoir franchi ces différents degrés, il peut travailler et marcher seul. — Ici Reynolds, érigeant en théorie la pratique de toute sa vie, professe que rien ne féconde la faculté d'invention comme l'étude des maîtres. En effet, dit-il, rien ne produit rien, et l'invention n'est, à proprement parler, que l'application, sous une nouvelle forme, de nos souvenirs et de nos impressions. Le peintre qui n'a pas étudié les grandes œuvres croit inventer lorsqu'il ne fait que répéter. Mais il ne faut pas copier aveuglément les beaux ouvrages ; il faut savoir discerner le bon du mauvais, et se borner à reproduire les parties remarquables de chaque tableau. — Les études doivent être peintes, et non point dessinées. — L'artiste doit travailler sans cesse, car le talent ne s'obtient qu'à force de travail.

Troisième Discours. 1770. — Dans ce discours, l'orateur traite de l'idéal, qu'on appelle *gusto grande* en Italie, *genius* ou *great style* en Angleterre. — Il ne faut pas, dit Reynolds, imiter la nature, mais faire un choix dans la nature, et s'élever, par la con-

templation de ses plus belles parties, à la conception d'une beauté supérieure à la nature. Phidias trouva la figure de Jupiter, non point dans la nature, mais dans son imagination, échauffée par la lecture d'Homère. La statuaire antique nous a laissé d'immortels chefs-d'œuvre de cette beauté supérieure à la nature, qui s'appele le beau idéal. — Le beau idéal s'obtient donc par le choix, quoi qu'en ait dit Bacon, et même par l'observation de certaines règles, comme l'ont établi Apelles et Albert Durer. Si ces règles n'existaient pas, il s'ensuivrait que le beau n'est que le résultat du hasard, ce qui est absurde. Mais si la beauté a des règles fixes, comment expliquer les divers genres de beauté? la beauté de l'*Apollon*, qui n'est pas la même que la beauté de l'*Hercule* ou du *Gladiateur?* — Il est facile de répondre à cette objection. En effet, ces statues ne sont point la représentation d'un individu, mais la représentation d'une classe entière d'individus. D'ailleurs, si l'on pouvait réunir dans une seule statue les diverses qualités de ces trois statues, on ferait certainement une œuvre supérieure à chacune de ces œuvres. — L'artiste épris de l'idéal donnera à toutes ses productions un caractère élevé; cherchant à captiver l'esprit et non les yeux, il négligera les petits détails, et verra tout en grand. Reynolds a une très-petite estime pour les peintres qui,

comme Téniers, Brauwer ou Ostade, ont représenté des types ou des scènes vulgaires. Plus un artiste s'éloigne de la belle nature, et moins il est digne d'admiration.

Quatrième discours, 1771. — Le peintre cherchera toujours la vérité et les idées générales ; il supprimera dans la composition les détails particuliers, inutiles, ou seulement communs, car il doit avant tout donner à son œuvre un air de vérité générale et un caractère d'élévation. Bernin a eu tort de nous montrer David mordant sa lèvre quand il lance ses pierres contre Goliath, expression triviale qui n'est d'ailleurs qu'une vérité particulière.

Bien plus, il faut parfois s'écarter de la vérité historique. Dans un tableau d'histoire, les grands hommes n'apparaîtront que sous leurs grands côtés. — Pour ce qui est du coloris, Reynolds conseille d'éviter la multiplicité des teintes et des effets ; il exclut le chatoyant et la bigarrure, surtout dans les draperies. Ainsi ont procédé les maîtres du grand style à Rome, à Florence, à Bologne ; et en France, Poussin, Lesueur, et Lebrun, qui ne sont, à vrai dire, qu'une colonie romaine. — Ici Reynolds, passant en revue les différents pays, juge sévèrement les écoles de Venise et de Flandre, qui n'ont point connu le grand style, et n'ont eu que des qualités de second ordre. Il compare le fracas de Véronèse et de Tin-

toret à la majesté de Raphaël. Le coloris des Vénitiens, dit-il, pèche contre la dignité et la simplicité nécessaires au grand style. Les Vénitiens ont créé l'art théâtral, qui a été ensuite introduit en France par Vouet, en Flandre par Rubens, en Espagne et à Naples par Giordano. Le style théâtral est bien inférieur au style sublime : le Parmesan et le Corrége ont seuls eu le don de fondre ces deux styles.

Cinquième discours, 1772. — Le style théâtral peut adoucir la sévérité du grand style. C'est ainsi que Louis Carrache a emprunté aux Vénitiens et au Corrége leur éclat et leur beauté, sans rien perdre de sa vigueur. — Reynolds compare ensuite les maîtres du grand style ; il les étudie dans leurs peintures à fresque, seul genre vraiment digne du génie. Raphaël, selon lui, a plus de goût et de beauté que Michel-Ange; Michel-Ange a plus de fougue et de grandeur. Michel-Ange possède en outre un don qui l'emporte sur toutes les autres qualités · le sublime.

Sixième discours, 1774. — Dans ce discours, Reynolds parle de nouveau de l'utilité absolue d'étudier les grands maîtres. La peinture, dit-il, n'est pas un art de pure inspiration, et, si les artistes ne profitent point de l'expérience de leurs prédécesseurs, l'art ne pourra jamais progresser.

Septième discours, 1776. — Reynolds a démontré qu'il y avait pour l'artiste des règles invariables. Il

est encore des règles non moins invariables pour le connaisseur. Le goût, c'est-à-dire la faculté de distinguer le beau de ce qui ne l'est point, s'obtient par l'étude et par l'application de certaines règles. La perfection de l'œuvre consiste dans la vérité et la beauté générales; c'est d'après ce principe que le connaisseur la jugera. Il ne faut point classer les peintres d'après le genre de leurs œuvres, mais d'après les impressions qu'elles éveillent dans l'esprit du spectateur. Un paysage de Claude vaut mieux qu'un tableau d'histoire de Giordano. — L'orateur parle ensuite des vêtements et de leurs modes; un artiste doit les respecter, en les ennoblissant autant que possible par le souvenir des costumes antiques.

Huitième discours, 1778. — Qu'est-ce que la beauté? où se trouve-t-elle? Bien que le peintre n'ait qu'un moment pour agir sur l'âme du spectateur, il peut cependant frapper aussi fortement que le poëte par la variété, la nouveauté et le contraste; mais il doit se tenir dans une juste mesure, éviter avec le même soin le trop de variété et le trop d'unité. Que le peintre recherche avant tout la simplicité, qualité, dit Reynolds, qu'il n'est point aisé de définir. Il faut être simple dans la composition, simple dans le dessin et les lignes, simple dans le coloris.

Le *neuvième discours* n'est qu'un discours d'ouverture, une harangue d'apparat.

Dixième discours, 1780. — Le dixième discours s'occupe tout entier de la sculpture, et ne rentre point dans le cadre des matières qui font l'objet de ce travail.

Onzième discours, 1782. — Les objets ne laissent dans notre esprit que le souvenir de leur ensemble; c'est donc en rendant cet ensemble qu'on leur donne leur caractère véritable. D'ailleurs, représentés de cette façon, ils nous frappent plus que s'ils étaient scrupuleusement exacts. Les grands artistes n'ont été grands que par cette faculté de généraliser. Raphaël a cherché l'effet général dans les formes; le Titien, dans le coloris. Ce principe de voir en grand s'applique à tous les genres de peinture.

Douzième discours, 1784. — Reynolds donne aux élèves différents conseils pour travailler avec fruit. Avant tout, ils doivent se défier de leur facilité; rien de ce qui est fait facilement n'arrive à la postérité. *Le temps n'épargne point ce qu'on a fait sans lui.* Le *Gladiateur* a peut-être demandé la vie d'un homme. Les artistes improvisateurs n'ont rien produit de bien frappant. Il est des peintres qui se vantent de n'avoir jamais rien emprunté à personne, et pourtant, dit Reynolds, dans les cartons qui sont à Hampton-Court, Raphaël n'a pas cru se déshonorer en prenant à Masaccio des têtes et des expressions. Un artiste habile s'assimilera donc autant que possible les beautés des grands maîtres.

Treizième discours, 1786. — L'art qui s'adresse à notre imagination et à notre sensibilité est soumis encore au contrôle d'une autre faculté supérieure qui est le résultat de nos souvenirs et de nos impressions. Cette faculté est l'intuition. Platon s'est trompé lorsqu'il a dit que la peinture était un art d'imitation. Sans doute un peintre doit savoir imiter les objets visibles, mais l'imitation pure ne peut être ni le principe ni le but d'aucun art. Reynolds, après avoir démontré que cette vérité s'applique à la poésie, à l'art dramatique et aux autres arts comme à la peinture, termine en disant qu'une œuvre d'art est d'autant plus belle qu'elle s'éloigne plus de la nature ordinaire, c'est-à-dire de l'imitation pure. Que l'on compare, dit-il, le même paysage copié par un peintre vulgaire ou par un peintre de génie, et l'on verra la différence qui existe entre l'imitation de la nature et l'idéal.

Quatorzième discours, 1788. — Ce discours est consacré presque entièrement à l'éloge de Gainsborough, qui venait de mourir ; j'en ai placé les principaux passages à la fin du chapitre qui traite de cet artiste.

Quinzième discours, 1790. — Reynolds sent que ce discours est le dernier qu'il prononcera. Il veut se résumer, et il récapitule ses précédents discours. Il s'est toujours appliqué, dans ses théories, à déga-

ger la vérité générale des idées particulières; c'est ainsi qu'il est parvenu à classer l'art et à mettre quelque clarté dans les doctrines de ses prédécesseurs. — Tout le reste de ce discours est consacré à Michel-Ange. Reynolds a pour ce grand homme une admiration sans bornes. Michel-Ange est un génie original, sublime, l'Homère de la peinture, qui n'a trouvé qu'en lui le caractère grandiose et saisissant de ses compositions. Michel-Ange a la poésie du dessin. Raphaël doit à Michel-Ange sa majesté et son ampleur. Michel-Ange a enseigné le grand style à l'Europe entière, et les artistes n'auront chance de retrouver le grand style qu'en étudiant continuellement le maître florentin. — Je puis me rendre cette justice, dit Reynolds en finissant, que chacun de mes discours témoigne de mon admiration pour cet artiste vraiment divin, et je désire que les dernières paroles que je prononcerai dans cette enceinte soient : *Michel-Ange ! Michel-Ange !*

Ce résumé peut donner une idée des doctrines de Reynolds et des discours qui les développaient.

Maintenant est-il permis de rechercher quels ont été les résultats de l'œuvre de l'artiste anglais et les destinées de l'école qu'il espérait fonder?...

Après que ce grand homme eut disparu, des scrupules politiques et des obstacles religieux vinrent

compromettre le succès de sa fondation, et détruisirent peu à peu tout ce qu'il avait fait. — D'un côté, l'esprit puritain voyait avec peine le développement de l'art, qu'il regardait comme une œuvre de papisme et d'idolâtrie ; de l'autre, le gouvernement, se croyant obligé d'obéir au système de *self-supporting*, décréta que les arts ne devaient pas être une charge pour la masse de la nation peu soucieuse de leur succès, et qu'ils ne seraient encouragés, c'est-à-dire dirigés et rétribués comme toutes les autres choses, que par ceux qui les aimaient. L'État devait se tenir en dehors de toutes les tentatives et de tous les frais ; il laisserait faire, et voilà tout.

Ainsi se trouva arrêté le mouvement commencé par Reynolds et quelques esprits d'élite. Il était évident que, privé des secours de l'État, l'art ne pouvait ni marcher longtemps, ni s'élever bien haut. En vain les grands seigneurs et les hommes distingués essayèrent-ils de lutter contre l'indifférence du public et de soutenir les artistes. Les efforts isolés, les encouragements individuels, ne purent point donner à l'art cette impulsion forte que l'Etat, avec ses ressources et sa puissance, aurait pu seul produire; et dès lors l'art tiraillé en sens divers, sans guide et sans but, s'individualisa, s'égara, tomba peu à peu, parce qu'il n'eut plus d'autre règle que les caprices des particuliers.

D'autre part, le goût des collectionneurs pour les petits tableaux réalistes et populaires des écoles du Nord , les instincts artistiques de la nation, et certaines affinités de race, tout sembla se réunir pour pousser les artistes anglais loin des hautes sphères et vers les genres secondaires.

Tous les critiques ont signalé, tous les amateurs d'art connaissent les défauts de l'école anglaise de nos jours. Le mépris de l'idéal, l'ignorance des grands maîtres et des grandes traditions, l'impuissance radicale à traiter les grands sujets, découlent naturellement des circonstances que nous avons mentionnées. Privés de l'étude des beaux modèles, les Anglais n'ont produit et ne peuvent produire qu'un art insulaire en quelque sorte, n'empruntant rien aux grands péuples artistes du continent, ne s'abreuvant qu'à ses sources, restreint dans ses observations, mesquin dans ses productions, défectueux au point de vue de la composition et de l'exécution. Plus envieux de la vérité et de l'expression que de la beauté et de la grandeur, les Anglais sont les successeurs directs des petits peintres flamands. Comme leurs pères, ils sont vulgaires dans les sujets de religion, exagérés ou faux dans le drame, ridicules dans l'histoire ou la mythologie. Mais, en revanche, ils sont admirables dans l'observation et l'étude du cœur humain. Recherchant toujours,

comme les Flamands, les scènes domestiques, les mœurs, les types nationaux, les sujets de la vie ordinaire, ils les traitent avec une grande vérité, une observation parfaite, souvent même avec trop d'esprit et d'intention, et toujours avec une finesse et un humour inconnus à leurs modèles. Mais les Anglais sont inférieurs aux Flamands au point de vue de l'exécution, qui est moins ferme, moins franche, moins lumineuse, et qui pèche par les défauts contraires.

Et quel peut être l'avenir de cette école, ainsi jetée par la faute de son gouvernement en dehors des grandes voies de l'art? — Depuis quelques années la nation tout entière semble se concerter pour donner à son école une impulsion nouvelle et un développement plus fécond. Des expositions très-nombreuses, très-considérables, répandent partout le goût de l'art et des tableaux. Les grands seigneurs et les riches particuliers reprennent avec passion la tâche glorieuse commencée à deux reprises différentes par Charles Ier et par Reynolds. En même temps le gouvernement, s'apercevant qu'il faisait fausse route, a changé son système : aujourd'hui il fonde des établissements, des écoles, des musées ; il fait des commandes, encourage les artistes, et les paye généreusement. En un mot, l'Angleterre veut fonder une école de peinture, une belle et forte

école. Peut-être que ses efforts, mieux combinés de jour en jour, parviendront à élever, à épurer le goût des artistes et du public ; peut-être que, développant les ressources incontestables et les facultés originales des artistes nationaux, et aidées en outre par cette énergie froide, ferme et résolue qui fait le fond du caractère anglais, ces fondations et ces académies arriveront à produire tout ce que peuvent produire dans le domaine des arts l'argent joint à l'intelligence, à la persistance et à la volonté.

RICHARD WILSON.

1713-1782.

Voici maintenant une véritable existence d'artiste, triste, obscure, laborieuse et tourmentée. Wilson, le *pauvre Richard*, comme l'appelaient ses amis, eut à subir toutes les misères et toutes les angoisses auxquelles les hommes d'art semblent plus particulièrement condamnés, comme si la destinée voulait leur faire payer ainsi le don du génie, presque toujours fatal à ceux qui en sont doués.

Né dans le comté de Montgomery, province de Galles, en 1713, Richard Wilson sut dessiner aussitôt que parler. Son père, ministre anglican, qui vivait difficilement avec sa femme et deux autres enfants, ne tint aucun compte de ses dispositions; mais un parent éloigné, sir George Win, frappé d'une aptitude si précoce, se chargea de l'enfant. Il l'emmena à Londres, et le confia aux soins d'un

peintre nommé Wrigth, portraitiste très-obscur. — A ce moment, les biographes perdent Wilson de vue. On ne sait point ce qu'il devint ni ce qu'il fit, mais il est à croire qu'il travailla avec ardeur, et même qu'il acquit dans le portrait une certaine renommée, puisque quelques années après, en 1748, nous le retrouvons chargé de reproduire les traits de l'héritier de la couronne et de son frère, le duc d'York, pour l'évêque de Norwich, leur précepteur. Wilson avait alors trente-cinq ans. On n'a conservé aucun de ces portraits, mais, s'il faut s'en rapporter à la tradition, ces œuvres ne méritent point de regrets.

Toute sa vie, Wilson avait été tourmenté du désir de visiter l'Italie et d'étudier les maîtres. Ses économies et les avances de quelques amis lui en fournirent enfin les moyens. La vue de ce pays aimé du ciel fut pour le portraitiste une révélation. Ces grands horizons baignés de soleil, cette atmosphère transparente et dorée, ces feuillages étincelants, en un mot cette poésie chaude, bleue, rayonnante, le passionna spontanément. Cependant il continuait encore par habitude à faire des portraits, lorsqu'un jour, étant allé voir le célèbre paysagiste Zuccharelli, et ne l'ayant pas trouvé, il se mit à peindre en l'attendant le paysage qu'il découvrait de l'atelier.—Qui a fait cela? demanda Zuccharelli

en rentrant. — Wilson sourit. — Mon cher, vous êtes paysagiste, continua Zuccharelli; hâtez-vous de laisser vos portraits.

Peu de temps après, Joseph Vernet eut l'occasion de voir un des premiers paysages de Wilson. — Donnez-moi ce tableau, lui dit-il, et prenez en échange celui de mes paysages qui vous plaira le mieux. — La toile de Wilson fut exposée dans l'atelier de Vernet, et quand des Anglais venaient le visiter et admiraient ses œuvres : — Messieurs, leur disait généreusement le peintre français, vous avez tort de ne louer que mes tableaux ; votre compatriote Wilson fait de fort beaux paysages, et vous devriez l'encourager.

Wilson s'adonna au paysage avec passion; la nature italienne l'enivrait de sa magie. Il étudiait aussi les maîtres Guaspre et le Lorrain, le Lorrain surtout; mais toujours il comparait à la nature les leçons qu'il en avait reçues. Plus tard même la nature devint son guide unique, son unique préoccupation, et le monde ne fut plus pour lui qu'un grand paysage, dont les hommes étaient les personnages. — Quel beau morceau ! disait-il parfois devant un point de vue, et qu'il est bien composé ! Comme ces figures font bien, là-bas, près des maisons ! — Mon Dieu ! que cette eau est bien faite, que cette eau est bien faite ! s'écria-t-il un jour

dans une extase en face de la cascade de Terni.

A Rome, on remarqua bien vite les compositions du peintre anglais. On l'encouragea, on le loua. A son tour Wilson eut une cour d'admirateurs et de nombreux élèves. Raphaël Mengs, alors dans l'éclat de sa gloire, voulut faire son portrait. Wilson lui offrit en échange un de ses beaux paysages.

Wilson n'aurait jamais dû quitter l'Italie; c'était sa vraie patrie. Mais le pays natal l'attirait irrésistiblement. Après six ans d'absence, il revint en Angleterre, plein de projets et d'espérances, et les cartons remplis d'ébauches et de dessins. Les premiers tableaux qu'il exposa eurent un grand succès. Le duc de Cumberland acheta sa *Niobé*, le marquis de Tavistok sa *Vue de Rome*. Un instant Wilson put se croire apprécié. Il fut un des membres fondateurs de l'Académie royale, et obtint même la place de bibliothécaire. Mais la fortune borna là ses faveurs. Wilson était trop artiste pour être compris par des marchands; il l'éprouva bientôt.

L'admiration que ses tableaux avaient d'abord inspirée s'évanouit insensiblement, et les acquéreurs disparurent peu à peu. A la vérité on lui demandait encore des portraits, mais nul ne se souciait de ses paysages. Les bourgeois de Londres ne savaient point saisir la poésie de ses paysages italiens. Les

artistes eux-mêmes affectaient de mépriser ses productions; s'ils en parlaient, c'était pour les railler. Reynolds même, dans ses cours publics, ne lui épargnait point ses épigrammes.

En outre, Wilson voyait autour de lui des peintres sans talent comblés de faveurs. Barret, artiste détestable, gagnait plus de cinquante mille francs par an. Un enlumineur de Chichester, Smith, vendait aussi fort cher ses barbouillages. — Quelques personnes toutefois s'intéressèrent à Wilson. Un grand seigneur parla de lui au souverain, et George III lui demanda une vue de ses jardins de Kew, dont il aimait fort le feuillage et les futaies. Wilson eut le malheur de se souvenir de l'Italie. Il agrandit, embellit, et donna à son œuvre un caractère et un éclat que n'avait point la réalité. La toile lui fut impitoyablement renvoyée. Le refus du monarque fut pour Wilson le coup de grâce; chacun se crut en droit de rire de l'auteur. En vain quelques hommes intelligents, sir William Beechy entre autres, magistrat éclairé et libéral, cherchaient à le défendre encore : personne ne voulait de ses tableaux; les juifs même, qui les lui achetaient quelques schellings, refusaient de nouvelles productions. — Je voudrais bien vous obliger, mon cher Wilson, lui dit un jour le plus charitable de ces marchands, mais regardez au fond de ma boutique : voilà tous

les tableaux que vous m'avez vendus depuis trois ans.

Dès ce moment, la vie de Wilson ne fut plus qu'une longue série de tristesses et de malheurs ; il connut tous les déboires, toutes les privations, et rien ne manqua à sa lamentable odyssée. Wilson eut le gîte sous les toits, le galetas sans foyer, les longs jours sans pain, et, pour comble, la haine des artistes et le mépris du public. Il mourait de faim littéralement. Un jour il donna une de ses plus belles œuvres pour un pot de porter et les restes d'un fromage de Stilton.

Mais rien ne put lui arracher son pinceau. Il se réfugia dans un quartier perdu, sous un toit abandonné, et continua à peindre. Un jour, un jeune lord lui amena une grande dame qui voulait des paysages: « Je n'ai plus de couleurs, lui répondit le peintre. »

Repoussé par les gens du monde, traqué par les artistes, Wilson dut vivre avec les vagabonds. Il hanta leurs tavernes et chercha dans l'ale et le porter l'oubli de ses misères. La boisson lui donnait parfois des élans passagers. Alors il croyait errer au milieu des sites qui l'avaient charmé, et il en retraçait les beautés dans un langage passionné. On aurait dû le plaindre et comprendre la cause de ses égarements ; on s'en servit au contraire comme d'une arme nouvelle, et on l'en accabla. Chacun raconta ses désordres en les agrandissant. Wilson dès lors

fut un homme perdu, qu'une personne honorable ne pouvait ni voir ni protéger.

Wilson peignait toujours. — La Société royale lui envoya un ambassadeur, non pour le secourir, mais pour lui remontrer que sa peinture était mauvaise. Wilson se mit fort en colère; il jura, menaça, se défendit avec fureur, et n'en devint que plus obstiné dans sa manière : jamais d'ailleurs il ne perdit la foi qu'il avait en lui et dans ses œuvres. « Vous vivrez assez, Beechy, disait-il quelquefois, pour voir mes peintures recherchées et payées chèrement, quand on ne voudra plus pour un schelling des tableaux de Barret. »

Mais un acharnement si persistant finit par bouleverser la nature de Wilson. Il était bon, serviable, expansif; il devint sombre, farouche et hargneux. Comme son caractère, son talent se ressentit de ses déboires; il s'amoindrit et tomba peu à peu. D'ailleurs la vieillesse arrivait, et arrivait plus vite au milieu de tant d'échecs : sa vue s'affaiblissait, sa main devenait incertaine; lui-même semblait avoir conscience de son affaissement. « Vous regardez mes paysages de trop près, disait-il alors à Beechy, il faut juger un tableau avec ses yeux, et non point avec son nez. »

Enfin Wilson n'avait plus à attendre que l'hôpital, ordinaire couronnement d'une semblable vie, lorsqu'un de ses frères mourut, lui laissant en hé-

ritage un petit domaine à Colomondie, dans le pay deGalles. On découvrit sur cette propriété une mine de plomb. Ainsi Wilson, sur ses vieux jours, se trouva presque riche. Il était temps que, pour sa gloire, l'artiste pût laisser ses pinceaux. Il fit ses adieux à son seul ami, sir William Beechy, et se retira sur son petit domaine. Là il vécut seul, entouré de serviteurs, passant ses derniers jours à admirer encore cette nature qu'il avait tant aimée. Mais le travail et les chagrins avaient brisé son corps comme son âme. Un soir, après une longue promenade, Wilson tomba évanoui sous les rameaux de deux grands sapins qu'il aimait particulièrement. Son chien, qui l'avait suivi, retourna seul au logis, et ramena les serviteurs. On transporta l'artiste dans sa maison, on l'entoura de soins, mais le mal était sans remède. Wilson se plaignait d'un malaise général, d'un affaiblissement croissant. Il finit par refuser toute nourriture, et il s'éteignit ainsi en mai 1782, âgé de soixante-neuf ans.

Wilson peignait fort simplement, et n'employait qu'un petit nombre de couleurs. Il travaillait toujours debout; lorsqu'il avait peint quelques instant, il laissait ses pinceaux et ouvrait sa fenêtre. Là il contemplait le ciel, la campagne et la verdure, puis, remis au véritable diapason par la vue de la nature, il reprenait son œuvre.

Comme on l'a vu, Wilson aima par-dessus tout les beautés éclatantes et sereines de la nature méridionale. Son séjour en Italie eut sur sa vie et son talent une grande influence, et presque tous ses paysages, même ceux qui sont pris dans les pays du Nord, portent une empreinte plus ou moins vive de la poésie qui coule à flots dans ces contrées privilégiées, où les beautés de la nature sont encore rehaussées par la majesté des ruines et la grandeur des souvenirs. — Mais Wilson savait aussi comprendre le sens de la nature isolée: les clartés voilées et humides du matin, l'éclat rayonnant du soleil, les splendeurs prismatiques du couchant, les lueurs mystérieuses du crépuscule, les grands arbres et les grands lacs, n'eurent jamais de plus poétique interprète; seulement, presque toujours, aux splendeurs, aux mystères de la nature, Wilson ajoutait un débris, une ruine, un souvenir, qui attirait la pensée et provoquait la rêverie. — Le troupeau broute autour d'un bas-relief antique, et le berger s'appuie nonchalamment contre la colonnade qui abrita Mécène ou Cicéron. Des arbres élégants, des ombrages majestueux, des rochers surmontés de marbres mutilés, encadrent des perspectives infinies, inondées d'une lumière d'or, ou perdues au loin dans l'atmosphère bleue. — Tels sont l'aspect et l'impression de presque tous les paysages

de Wilson. Comme l'a dit M. Philarète Chasles, Wilson est le plus savamment poétique des paysagistes, et nul n'a su mêler comme lui la splendeur et la rêverie.

L'exécution de Wilson est large, rapide, et vigoureuse; on sent que l'artiste est toujours préoccupé de grands effets et de grandes pensées. Beaucoup de ses paysages gagnent à être vus de loin; ils acquièrent alors un brillant velouté, un éclat harmonieux, que peu de peintres ont égalés. Les visiteurs de Manchester ont pu admirer ces qualités dans les nombreuses toiles envoyées à l'*Exhibition des trésors de l'art*. Nulle part on ne verra de plus beaux paysages de Wilson. Les tableaux que renferme Marlborough-Palace sont peut-être inférieurs. La *Mort des enfants de Niobé* manque d'éclat et de profondeur. Mais on retrouve dans les *Ruines de la villa de Mécène* la grandeur et le charme que nous avons loués. Cette page peut montrer de quelle façon Wilson entendait la noblesse et l'idéal, et comment il savait respecter, tout en les interprétant selon son génie, les grandes traditions.

Mais, pour retrouver l'artiste brillant et harmonieux que l'on admirait à Manchester, il faut s'arrêter de préférence devant les petits paysages de Marlborough-Palace. La *Vue d'Italie* est le plus fin et le plus harmonieux de ces petits cadres, et il peut

se comparer sans désavantage aux paysages les plus éclatants et les plus délicats de l'école française. Il représente un des motifs familiers à l'artiste : des feuillages miroitants, des ruines redisant la grandeur du passé, des eaux frémissantes, des lointains bleuâtres, illuminés par les rayons du soir.

On n'a pas besoin de dire que la prédiction de Wilson s'est réalisée. Après sa mort, on ne tarda pas à apprécier son talent et à rechercher ses tableaux. Aujourd'hui, en Angleterre, les amateurs et les artistes se les disputent avec fureur, et, d'accord avec ses compatriotes, tous les connaisseurs du monde ont salué Wilson comme un grand paysagiste.

THOMAS GAINSBOROUGH.

1727-1788.

Pendant que Wilson vivait et mourait, seul, obscur et dédaigné, un autre paysagiste trouvait dans des voies opposées la fortune et la célébrité. Gainsborough fut mieux compris de ses contemporains, parce qu'il fut moins élevé et et plus vrai que Wilson. Il ne vécut point en Italie, et ne s'enivra point comme son rival de la solennelle beauté des campagnes romaines ; il ne connut jamais la magie des perspectives lumineuses ni la splendeur des couchants enflammés qui causèrent à Wilson une sorte de vertige. Jamais, non plus, Gainsborough ne se préoccupa des traditions antiques et n'eut souci de Niobé, de Diane ou d'Actéon. Les grands maîtres Claude et le Poussin, qui passionnèrent Wilson, semblent encore ne pas avoir existé pour Gainsborough,

ou, s'il vit leurs ouvrages, il les dédaigna et préféra toujours à leurs leçons les inspirations de la nature. — Gainsborough ne sortit jamais de son pays, et ne chercha point ailleurs qu'en Angleterre des paysages et des sujets. Ce qu'il aime, ce qu'il recherche uniquement, ce sont les campagnes vertes, les gras pâturages, les chênes puissants et touffus des vallées de Suffolk; les chaumières et les fermes sont l'Olympe où il va chercher ses personnages et ses héros. Aussi fut-il facilement compris et rapidement apprécié par ses compatriotes; et son inspiration, téméraire pour le temps, fit sa force et son originalité en même temps que sa fortune et son succès.

Gainsborough toutefois n'a pas moins de droit que Wilson aux hommages de la postérité. S'il suivit une autre route, il arriva peut-être au même but; et il contribua non moins que son émule à régénérer l'art tombé alors dans la plus triste décadence; il ramena ses contemporains à l'étude et au culte de la nature, dont personne ne se préoccupait alors; et bien qu'à un point de vue différent, on peut dire qu'il est avec Wilson le créateur du paysage anglais.

Gainsborough dut au hasard de sa naissance et à son éducation son caractère et son talent. En effet, c'est en pleine nature qu'il a grandi et s'est formé; c'est au milieu de ses spectacles quotidiens,

loin des maîtres, des peintures et des académies, au milieu des plaines et des vallées, des ombrages et des clairières, sur les coteaux et près des lacs, qu'il prit cet amour ardent et exclusif de la vérité, qui fut le véritable cachet de son génie et de ses œuvres.

Né à Sudbury, dans le comté de Suffolk, d'où sortira plus tard un autre rénovateur, le paysagiste John Constable, qui eut avec lui plus d'un point de ressemblance, Gainsborough passa toute son enfance à battre les champs et les bois. Il s'échappait de l'école et courait seul à travers la campagne, examinant les choses et les gens avec une intensité d'attention et un instinct d'observation, bien rares chez un enfant; ces qualités furent d'ailleurs de tout temps les traits saillants de son organisation. D'ordinaire c'était une vaste forêt, à quatre milles de Suffolk, que Thomas choisissait pour le théâtre de ses courses et de ses contemplations. Bientôt il fut pris du désir de reproduire les scènes qui le charmaient, et ses premiers croquis furent la révélation complète de sa nature et de ses goûts. — De grands chênes séculaires aux rameaux tourmentés, des bestiaux s'abreuvant à la mare, des pâtres déguenillés, tels sont, dès ce moment, et tels seront toute sa vie les motifs ordinaires de ses compositions. Vingt ans après, on voyait dans l'atelier du

peintre un de ces croquis qui déjà le faisait connaître tout entier. Mais avant de charmer les lords et les ladies qui visitaient alors l'atelier de Gainsborough, ce dessin avait fait l'admiration des gens de Sudbury, et tellement enthousiasmé le père du jeune artiste, drapier dans le village, qu'il laissa son fils courir et dessiner tout à son aise. Désormais affranchi de l'école, Gainsborough ne vécut plus que dans les bois, au milieu des pâtres et des bûcherons, ne voyant, n'étudiant que la nature, et s'efforçant de rendre les types ou les aspects qu'il préférait. Il cherchait, effaçait, empâtait, effaçait encore, mais revenait toujours et finissait par trouver l'effet et l'expression qu'il désirait. — A douze ans il était peintre.

Un jour, dans le jardin de son père, Thomas dessinait un espalier; tout à coup une tête se montre par dessus la muraille, puis une main qui s'avance furtivement et fait une ample moisson de fruits. Le soleil tombait d'aplomb sur la tête et sur le bras. Gainsborough est frappé par cet effet, saisi par l'expression de la physionomie, et sans pousser un cri, sans faire un mouvement, il crayonne rapidement la figure du voleur. « Mais c'est Tom Patertree, » s'écria le père en voyant le dessin; et le maraudeur confondu fut forcé d'avouer son larcin et de rendre les fruits.

De plus en plus charmé, le père résolut de ne rien négliger pour développer d'aussi étonnantes dispositions, et il envoya son fils à Londres.

Gainsborough avait alors quatorze ans. Comme on l'a vu, ses goûts et son talent étaient déjà formés, et rien ne put désormais les altérer. Il resta toujours ce que l'avaient fait les bûcherons et les forêts de Sudbury ; sauvage et inculte au milieu des élégances de la ville ; et l'amant passionné, le peintre exclusif de la nature, en dépit des maîtres et des leçons.— Il entra d'abord dans l'atelier d'Hayman, peintre obscur, qui devait pourtant avoir quelque mérite, car il fut l'ami d'Hogarth, son compagnon de voyage en France, et devint plus tard bibliothécaire de l'Académie des arts. Gainsborough travailla ensuite avec notre graveur Gravelot. Gravelot en effet habitait Londres, et illustra vers cette époque plusieurs éditions de Pope et de Shaskpeare. Gravelot était, comme on sait, élève de Restout et de Boucher ; il enseigna à Gainsborough les procédés matériels pratiqués alors dans les ateliers français. Voilà le seul fruit que Gainsborough parut recueillir des quatre années qu'il séjourna à Londres. C'était d'ailleurs tout ce qu'il voulait apprendre, et, dès qu'il eut en sa possession un sûr moyen d'interpréter la nature et de rendre ses impressions, le jeune artiste se hâta de revenir dans les bois de

Suffolk et de puiser de nouveau aux sources vives qui avaient abreuvé et fécondé son enfance.

Son retour à Sudburg fut un événement : chacun s'empressa et le fêta ; on voulut voir ses tableaux, on admira ses progrès. Le naïf enthousiasme de ses concitoyens fut pour Gainsborough un nouveau stimulant, et il reprit ses études avec ardeur.

Un matin, un beau matin d'été, il peignait un massif d'arbres, et, enfiévré par le travail, il jouissait par tout son être du radieux épanouissement de la nature. — Le soleil étincelait à travers les branchages, et ses rayons voltigeaient joyeusement sur l'herbe verte ; des vaches couchées à l'ombre ruminaient mélancoliquement ; les colombes roucoulaient sous les rameaux : tout était fête, joie, éclat et splendeur. Il manquait à la scène une héroïne ! Tout à coup une jeune fille parut sur le sentier ; elle allait lentement, de droite et de gauche, bondissant légère à travers la rosée, et cueillant çà et là des pâquerettes. Elle ne voyait pas le jeune artiste, et faisait sa moisson tout à son aise. Vite Gainsborough plaça la gracieuse image au milieu de sa composition. Comme il achevait, la jeune fille l'aperçut ; elle s'arrêta, rougit, se détourna et s'enfuit. De retour au logis, le jeune homme parla de sa matinée avec un enthousiasme inaccoutumé. Il montra sa peinture et raconta l'apparition. Le lendemain

il était au travail à la même heure. La jeune fille parut aussi, mais cette fois plus loin; elle avait l'air fort affairé, elle ne leva pas les yeux et ne s'attarda plus sur le sentier : elle était d'ailleurs sous la sauvegarde d'un petit frère. Que dire encore? Gainsborough avait vingt ans; il était grand et beau. Marguerite avait seize ans, des yeux timides et doux, et le cœur de son âge. Cette idylle, commencée sous les verts ombrages d'une forêt, se termina dans le temple de Sudbury, où les parents unirent avec joie les deux amants.

Marguerite était riche, et le jeune couple, libre des soins matériels, alla joyeusement planter sa tente dans la ville d'Ipswich. Là vivait un gentilhomme du nom de Philippe Thickness, gouverneur de Landguard-Fort. C'était un homme de goût, aimant les arts et les artistes, et qui avait lui-même quelque renom comme écrivain. Se promenant un jour dans son jardin, Thickness aperçut par-dessus la haie du voisin une figure qui le regardait avec une attention imperturbable et semblait le narguer. Le gouverneur se détourna quelques instants, puis revint sur ses pas. La figure était à la même place, le regardant du même œil fixe et goguenard. Étonné, Thickness interpelle l'inconnu. La figure ne bouge pas. Le gouverneur s'approche fort en colère, prêt à faire un mauvais parti à l'insolent. Mais il s'aperçut

alors qu'il avait affaire à un homme en bois peint. Surpris d'avoir été pris à un piége semblable, Thickness voulut connaître l'artiste dont l'ouvrage lui avait fait une telle illusion. C'est ainsi que Gainsborough entra en relations avec l'homme qui devait le produire et le patronner quelque temps. Thickness visita l'atelier de Gainsborough, vit ses tableaux et apprécia son talent. Il lui fit peindre le fort de Landguard et le paysage qui l'encadrait; il parla de lui avec éloge, et le fit connaître peu à peu.

Malheureusement sa protection devint bientôt la plus odieuse tyrannie. Se persuadant que Gainsborough lui devait tout, il le traita avec une arrogante supériorité, et essaya de le mettre entièrement sous sa tutèle. Il le fatiguait de ses conseils, et parfois de ses remontrances. En artiste insouciant, Gainsborough se laissa faire quelque temps; mais comme Thickness voulut peu à peu guider et même surveiller ses études, il sentit enfin le poids du joug qu'on voulait lui imposer, et, s'il n'eut pas la force de le rompre entièrement, il eut au moins l'inspiration de fuir son orgueilleux Mécène, et les deux époux quittèrent Ipswich pour s'établir à Bath, dans le comté de Sommerset.

Thickness s'emporta fort contre ce qu'il appelait l'ingratitude de Gainsborough. Cependant, plus

tard, il parut reconnaître ses torts, car il a fait en plusieurs occasions l'éloge de l'artiste. « Gainsborough, » a-t-il écrit quelque part, « étudiait sans cesse la nature, et il semblait lui avoir dérobé tous ses secrets. »

Malheureusement cette liaison, tout éphémère qu'elle fût, eut pour Gainsborough un résultat fâcheux, car c'est avec Thickness que le peintre contracta ce goût immodéré pour la musique, qui, à partir de cet instant, lui prit la moitié de ses forces et de son temps; tellement, dit un de ses biographes, qu'on ne savait plus lequel des deux arts était son travail ou sa récréation.

Gainsborough eut surtout une passion désordonnée pour la flûte et le violon; il en jouait tout le jour; il en parlait sans cesse. Aucun homme ne lui paraissait aussi grand qu'un homme habile sur ces deux instruments. Combien de fois quitta-t-il la palette pour courir à son violon! Ses modèles s'impatientaient, mais en vain. Rien, dans ces moments, ne pouvait distraire ou arrêter Gainsborough. Tous les musiciens fameux qui visitèrent l'Angleterre furent de sa part l'objet d'attentions sans bornes. Il les invitait à sa table, les servait lui-même, et se prosternait en quelque sorte devant eux. Giardini et son violon, Abel et sa vielle, Fischer et son hautbois, furent tour à tour ses hôtes et ses amis.

Son atelier ressemblait à une boutique de luthier : il était décoré d'instruments de toutes sortes, dont Gainsborough jouait indifféremment, avec la même verve et la même passion. Rien ne lui coûtait pour se procurer un instrument bizarre ou nouveau, et sa manie fut bien souvent exploitée par les marchands. Ayant vu un théorbe dans un tableau de Van-Dyck, l'artiste n'eut aucun repos qu'il n'en eût trouvé un semblable : il le découvrit chez un vieux professeur de musique allemand, s'en empara de vive force, jetant au musicien, pour l'apaiser, des poignées de guinées. Bien plus, il voulut prendre du joueur de théorbe des leçons qu'il payait fort chèrement.

Un beau morceau, habilement exécuté, le jetait dans des extases. Un jour, le colonel Hamilton, grand violoniste, jouait devant lui un air mélancolique : « Continuez, colonel, continuez, disait Gainsborough, et je vous donnerai l'*Enfant à la barrière* que vous m'avez si souvent prié de vous vendre. » Le colonel joua longtemps, et, quand il eut fini, l'artiste transporté alla chercher sa peinture et la porta lui-même dans la voiture d'Hamilton.

Les biographes ont parlé diversement de cette passion de Gainsborough : les uns ont vanté son aptitude extraordinaire pour tous les instruments, et le charme avec lequel il savait en jouer, sans

étude et sans maître; d'autres, au contraire, lui ont refusé tout talent, et ont blâmé avec énergie le peintre d'avoir ainsi dépensé la meilleure partie de sa verve et de son temps; mais tous s'accordent à dire que ce goût avait chez Gainsborough les proportions de la passion la plus folle et la plus déraisonnable.

Bath, nouveau séjour de notre artiste, était une ville de bains célèbre en Angleterre, où se pressait tous les étés une foule élégante. C'est là que le nom de Gainsborough commença à grandir. A Bath, le peintre s'exerça surtout au portrait, genre fort apprécié, comme nous l'avons vu, et pratiqué de tout temps en Angleterre. D'ailleurs, dès son enfance, Gainsborough s'était habitué à saisir rapidement les types et les physionomies. A Ipswick, il avait peint un certain nombre de portraits; déjà même il s'était fait une certaine manière expéditive, lâchée, agréable, qui rendait parfaitement la ressemblance, et plaisait à tout le monde. A Bath, la fantaisie et la générosité des baigneurs vint le lancer tout à fait dans l'étude de ce genre. Il peignit d'abord avec succès l'amiral Vernon et divers autres personnages. Le nom seul de ces premiers modèles lui attira une clientèle nombreuse, et l'atelier de l'artiste devint peu à peu le rendez-vous des gens du monde.

Gainsborough avait alors trente et un ans. Cette époque est peut-être la période la plus féconde de sa vie : à la vérité, on n'a pas conservé beaucoup d'œuvres de ce temps ; mais il est constant qu'il représenta alors un grand nombre de personnages et de célébrités : lord Mendip; Sterne, qui, s'étant fait peindre une première fois par Reynolds, s'adressa cette fois à Gainsborough; le comédien Quin, le juge Blackstone, le colonel Saint-Léger, etc... Ces noms prouvent de quelle réputation jouissait déjà Gainsborough comme peintre de portraits.

Enfin Gainsborough exposa ses peintures au jugement des amateurs de Londres. Le premier tableau qu'il envoya, en 1761, obtint un beau succès. Il continua à exposer, fut nommé membre de l'Académie royale, et, sa renommée augmentant de jour en jour, il se décida à s'établir à Londres. Un certain Wiltshere le transporta de Bath à Londres, lui, sa femme, ses tableaux et ses flûtes. Ce Wiltshere avait pour Gainsborough un enthousiasme véritable : il était entrepreneur de transports à Bath, et, avant de le connaître, Gainsborough l'ayant prié de lui prêter un de ses chevaux qu'il voulait peindre, Wiltshere amena son plus beau cheval tout harnaché, en priant l'artiste de l'accepter, comme gage de son admiration. Gainsborough lui envoya en échange une de ses compositions. Dès ce mo-

ment, Wiltshere se dévoua entièrement au service de l'artiste : c'était lui qui portait à Londres ses tableaux d'exposition et surveillait ses intérêts ; et quand Gainsborough reconnaissant voulait lui faire accepter quelque rémunération : « Non, non, » disait-il, « je suis trop heureux de pouvoir vous obliger; si vous croyez me devoir quelque chose, une petite peinture payera tout. » C'est ainsi que la famille de Wiltshere possède, en ce moment, plusieurs des tableaux de Gainsborough.

A Londres, notre artiste fut accueilli dès les premiers jours avec empressement. Reynolds ne pouvait seul suffire à la tâche, et il y avait alors une place à prendre pour un peintre de portraits. La faveur publique l'accorda à Gainsborough. Quelques personnes même n'hésitèrent pas à le mettre sur la même ligne que Reynolds. Un groupe de la famille royale, qu'il exposa quelque temps après son arrivée, mit le sceau à sa réputation.

Malgré les flatteries et les caresses du public, Gainsborough resta toujours sévère et sincère envers lui-même. Au plus fort de ses succès, la duchesse de Devonshire lui demanda son portrait. La duchesse était alors, à la cour de George III, reine par la grâce et la beauté. Elle réunissait en sa personne tout ce qui fait le charme et l'élégance suprême des femmes de l'aristocratie anglaise.

Gainsborough lutta longtemps avec son modèle, et quand on crut le portrait achevé, il l'effaça fiévreusement. « Sa Grâce est trop difficile pour moi, » dit-il, « je m'avoue vaincu. » Mais il garda dans ses cartons deux esquisses de cette belle duchesse, qui sont d'un charme incomparable. Une autre fois, mécontent également de son travail, il refusa d'achever un portrait de Joshua Reynolds. Souvent Gainsborough renvoyait impitoyablement les personnes dont la figure ne lui convenait pas ; il ferma sa porte aux acteurs Garrick et Foot, en s'écriant : « Ces gens-là n'ont pas de figure à eux ; ils ont la figure de tout le monde ! » Cette boutade contre les acteurs ne l'empêcha pas de faire, quelque temps après, le portrait d'une actrice célèbre, mistriss Siddons, qu'il réussit merveilleusement.

Gainsborough était-il réellement tourmenté par la vision d'un idéal, ou ne cédait-il, dans ces moments, qu'à des accès d'une bizarrerie spleenetique qui fut le fond de son caractère? Ses biographes racontent à ce sujet des singularités à peine croyables, même chez un Anglais. — Gainsborough ne put jamais se plier aux usages ou à l'étiquette du monde, ce qui lui fit grand tort aux yeux d'une société aussi formaliste que le fut toujours la société anglaise. Il était beau, élégant, l'ami des poëtes et des gens du monde, et jamais il ne put

devenir lui-même un homme aimable ou un esprit gracieux. Au milieu des plus brillantes réunions, il restait morne, sauvage, brusque et semblait regretter les bois du Suffolkshire. Son excentricité prenait parfois un caractère d'hypocondrie qui le rendait fort malheureux, et affligeait ceux qui l'aimaient : ces accès le prenaient en tout temps, en tout lieu, et particulièrement quand on s'égayait autour de lui. — Un jour, il dînait avec ses deux amis, sir Georges Beaumont, gentilhomme-artiste, et le poëte Sheridan. Les trois convives étaient très-gais, et les saillies succédaient aux bouteilles. On propose un nouveau toast et l'on remplit les verres ; tout à coup, Gainsborough pose son verre sans y toucher, met ses mains dans ses poches, laisse tomber sa tète sur sa poitrine, et semble absorbé par les idées les plus mélancoliques; enfin il se lève, et, entraînant Sheridan hors de la salle : « Je vais mourir bientôt, » lui dit-il d'une voix fort lugubre; « promettez-moi de m'accompagner au cimetière. » De tout autre, on aurait pu croire à une forte plaisanterie, mais Sheridan connaissait l'homme de longue date. Cette fois pourtant il eut bien bonne envie de rire ; mais il se contint, et promit sérieusement ce qu'on lui demandait : alors Gainsborough, tout joyeux, se remit à table, et trouva plus de saillies qu'auparavant.

Malgré cette teinte mortelle de tristesse et de misanthropie, Gainsborough était bon, serviable et généreux. Il aidait les artistes pauvres, découvrait et soulageait les misères, et protégeait les malheureux. Jamais il ne s'arrêta devant une chaumière pour en faire une peinture ou un croquis, sans laisser aux habitants des marques de sa générosité.

Dans ses mauvais moments, le travail était son unique ressource; aussi s'y livrait-il avec une ardeur passionnée : il se levait de bonne heure et peignait toute la matinée. La musique, la promenade, sa famille, absorbaient le reste de son temps. Le soir, assis près de sa femme, il faisait à la lampe des dessins qui le plus souvent lui servaient de motifs pour de nouveaux tableaux. Un genre de vie aussi réglé semblait devoir assurer à Gainsborough et les médecins lui promettaient une longue vieillesse; mais l'artiste avait toujours eu le pressentiment d'une fin prématurée, et il ne gardait pas d'illusions.

Il n'avait pas encore atteint sa soixantième année, lorsqu'un jour, au palais de justice, étant debout pour entendre Sheridan dans l'affaire de Warren Hastings, il sentit tout à coup à la nuque une vive douleur; il en parla à sa femme et à sa nièce : on regarda, et l'on vit en effet, derrière le

cou, un point rouge de la grandeur d'un schelling. La plus légère pression causait à Gainsborough une sensation de froid et une souffrance aiguë. On appela les plus célèbres médecins : tous déclarèrent que c'était une inflammation de la peau sans importance, et qu'il n'y avait pas lieu de s'inquiéter. « C'est un cancer, » répondit Gainsborough, « et je suis un homme mort ! » Il ne se trompait point : les efforts des médecins ne purent arrêter le mal, et Gainsborough se prépara à mourir avec calme et avec dignité. Il regrettait moins la vie que la peinture. Au printemps de 1788, le mal empira rapidement; aux premiers jours de l'été, Gainsborough se sentit plus faible encore : alors il régla ses dernières dispositions, et fit appeler Reynolds, dont certains dissentiments le tenaient éloigné ; Reynolds accourut ; les deux artistes se jetèrent dans les bras l'un de l'autre, et, le 2 août, Gainsborough expira entre sa femme et son ancien rival. « Nous nous retrouverons tous au ciel, « dit Gainsborough en mourant, « et Van-Dyck sera de la partie. » Sheridan et Reynolds suivirent son cercueil.

Les Anglais ont pour Gainsborough une grande admiration. Après Reynolds, c'est leur artiste de prédilection. Un paysagiste célèbre, John Constable, a dit même, de nos jours, que Gainsborough était supérieur à Murillo. Cette opinion paraît partagée

par nombre de ses compatriotes, et les écrivains anglais n'hésitent pas à mettre Gainsborough sur la même ligne que les maîtres les plus grands de l'art moderne. Les uns le comparent, pour la largeur et pour la fougue, à Salvator Rosa; d'autres ne craignent pas de l'égaler à Van Dyck comme portraitiste, et même, le croira-t-on? à Claude Lorrain comme paysagiste. Quoi qu'il en soit de ces prétentions nationales, on doit reconnaître que Gainsborough fut un artiste original et puissant, et qu'il mérite une des premières places, sinon la première, parmi les peintres de sa nation.

D'après tout ce qui précède, il est facile de se faire une idée du talent de Gainsborough et du caractère de ses compositions. — Sans vouloir rabaisser en aucune façon la force et le charme de ses portraits, on peut dire qu'il excella surtout dans le paysage et dans le genre. En général, ses portraits manquent de précision; le peintre se contente de la ressemblance, des grandes masses et de l'effet d'ensemble; quelquefois même, comme dans le portrait de la duchesse de Devonshire, il est impuissant à rendre certaines délicatesses et certaines beautés de forme et de couleur. Dans les paysages, au contraire, Gainsborough est maître de son inspiration et de son faire, et l'on sent toujours, en les contemplant, le souvenir et le reflet des impres-

sions profondes que la nature lui causa toute sa vie.

Quelques compatriotes de Gainsborough ont été jusqu'à vanter son style et sa fantaisie: l'éloge va trop loin; on peut même dire qu'il tombe complétement à faux. — Gainsborough n'est pas assurément un réaliste pur, car il voit, sent et interprète la nature à sa façon; mais il n'atteint point la vérité éternelle; il reste toujours, au contraire, dans la vérité anglaise, et n'est jamais que le peintre des aspects et des types qu'il connaît, peintre ému si l'on veut, artiste fougueux et inspiré, qui sait agrandir la nature et donner à son œuvre l'empreinte de son organisation et la marque de son émotion. — A ce point de vue, et comparé aux peintres de son temps, Gainsborough est profondément original; il ne se rattache en aucune façon à l'école académique qui dominait alors; seulement, dans le portrait, Gainsborough se rapproche quelquefois de certains maîtres du Nord, de Van-Dyck et même de Rembrandt, et l'on trouvera dans ses paysages plus d'un point d'affinité avec les paysagistes flamands, surtout avec Huysmans.

Parmi les compositions célèbres de Gainsborough, il faut citer en première ligne le portrait de master Buttal, plus connu sous le nom de l'*Enfant bleu*. C'est à la rivalité de Gainsborough avec Reynolds

que l'on doit cette composition. Reynolds avait dit, dans un de ses discours, que le bleu ne pouvait point entrer comme couleur dominante dans un tableau, et Gainsborough s'était empressé de vêtir entièrement de bleu son personnage. Telle est l'explication que l'on trouve dans le livret de l'exposition de Manchester où se voyait l'*Enfant bleu*. D'autres prétendent que Reynolds, ayant professé qu'il fallait placer les tons les plus vigoureux au centre de la composition, Gaînsborough, pour démontrer la fausseté de cette assertion, tint toutes les parties de son tableau dans une gamme extrêmement claire. Quoiqu'il en soit, l'*Enfant bleu* est un morceau très-curieux, plein de douceur, de moelleux et d'une harmonie ravissante.

Marlborough-Palace ne possède aucun portrait de Gainsborough ; il faut aller au château d'Hampton-Court pour pouvoir apprécier l'artiste dans ce genre. On y trouve, en effet, deux de ses portraits les plus connus, ceux *du colonel Saint-Léger et du compositeur Fischer*. — Le colonel, élégant et beau jeune homme, en habit rouge et bottes molles, est debout, le chapeau à la main ; il s'appuie contre un arbre, et tient de la main droite la bride de son cheval, une bête noble et fière, qui dresse par-dessus l'épaule de son maître sa tête intelligente. — Un paysage très-lâché, mais plein

d'éclat et de mouvement, sert de fond à ce portrait, auquel on peut reprocher trop de largeur peut-être, mais qui est plein de douceur, de finesse et de moelleux.

Le *portrait de Fischer* représente le musicien debout, en face d'un pupitre; il a une plume à la main et compose quelque mélodie. L'inspiration enfièvre son visage et illumine son regard. — Ce portrait ne vaut pas le précédent.

Dans les autres tableaux qui ne sont pas des portraits, Gainsborough a mêlé presque toujours le paysage et le genre. Des terrains montueux, escarpés, de grands arbres, étendant sur des eaux profondes leurs rameaux tordus et leur feuillage sombre, éclairés par les rayons dorés du couchant, des montagnes et des collines, servent ordinairement de cadre à mille détails, à mille épisodes de la vie des champs : bœufs s'abreuvant à une mare, moutons se culbutant sous le bâton du berger, voyageurs entassés dans une charrette et s'embourbant dans un gué, fermières apportant leurs denrées au marché, courses et luttes de jeunes garçons, etc..., tels sont presque toujours les motifs des tableaux de Gainsborough ; tels sont particulièrement les sujets des toiles que l'on voit à Marlborough-Palace.

L'une de ces peintures, la *Charrette du marché*, représente un massif de chênes qui entrelacent leurs

rameaux séculaires. A travers leurs troncs noueux, on aperçoit des collines bleuâtres et des lointains vaporeux ; sur le premier plan, une charrette, traînée péniblement par un cheval malingre, porte à la ville voisine des denrées de toutes sortes, sur lesquelles sont assises des paysannes accortes et potelées. Des bambins accompagnent à pied et frappent la rosse avec de longs bâtons ; tandis qu'à droite et à gauche, des maraudeurs surpris se redressent et regardent avec anxiété, prêts à s'enfuir avec le fagot furtivement amassé. — Ce tableau a de l'air, de la réalité et du mouvement. Il est d'un beau ton doré et transparent : les arbres ont une vieillesse pleine de force et de majesté ; le ciel a de l'éclat, et le soleil couchant fait étinceler ses fauves rayons à travers le feuillage. L'aspect général est très-monté, sombre même, et néanmoins éclatant, franc et lumineux. La peinture entière est traitée avec une extrême largeur ; les lumières sont enlevées par pleins empâtements : chaque détail révèle un maître fougueux qui manie sa brosse hardiment.

On doit encore remarquer l'*Abreuvoir*, qui montre un autre paysage dans une saison moins avancée. Les chênes ont ce bleu foncé et sombre que l'on ne voit qu'en Angleterre. Le soleil disparaît derrière la colline, et éclaire de ses derniers rayons les terrains escarpés du premier plan. Une eau bleue et

transparente, brillantée par le reflet, vient baigner mollement les racines des grands arbres, et de belles vaches blanches et rouges, à l'eau jusqu'au poitrail, relèvent lentement leurs têtes à l'appel du berger. — L'*Abreuvoir* est empreint, plus encore que le tableau précédent, d'un cachet de majesté, de poésie et de grandeur tout à fait saisissant.

Les grandes toiles de Gainsborough présentent presque toutes le même caractère et les mêmes qualités. Je n'ai rencontré qu'un paysage d'une facture minutieuse et serrée : celui-là était inférieur à tous les autres, pour l'effet, l'éclat et le mouvement.

Quelquefois Gainsborough a abordé des sujets plus relevés, et a cherché des compositions plus poétiques et plus gracieuses. *Musidora baignant ses pieds* est une tentative de ce genre. Ce tableau montre clairement que Gainsborough ne se soucia jamais des traditions grecques ou des leçons des Italiens. En effet, cette jeune fille à moitié nue, assise au bord de l'eau, n'a rien qui rappelle la beauté antique ; elle se rapprocherait au contraire de l'art contemporain, c'est-à-dire de l'art français du dix-huitième siècle. C'est la même fausse élégance, la même grâce maniérée ; mais nous retrouvons dans le paysage la verve et la réalité ordinaires à Gainsborough.

Nous ne saurions mieux terminer cette étude, sur l'un des grands maîtres de l'école anglaise, qu'en reproduisant certains passages du discours que Reynolds prononça sur son ancien rival, quatre mois après sa mort. Ces paroles honorent autant la mémoire de Gainsborough que le caractère de celui qui sut ainsi noblement, par une sorte de réparation publique, effacer le souvenir de mesquines rivalités.

« Si jamais l'Angleterre a l'honneur de posséder une école, » dit Reynolds, « c'est à Gainsborough qu'elle en sera en grande partie redevable.

« ... Je dis sans hésiter que les tableaux de Gainsborough m'émeuvent plus profondément que les tableaux des maîtres italiens, depuis Andrea Sacchi jusqu'à Carlo Maratta, peintres que l'on peut appeler les derniers des Romains. Peut-être trouvera-t-on chez eux un air de grandeur qu'ils doivent à l'imitation des maîtres, et qui n'est au fond que de la routine; mais Gainsborough a plus d'invention et d'originalité, et, si je préfère ses œuvres, bien que d'un genre secondaire, aux grandes compositions historiques des Italiens, c'est que Gainsborough a montré dans ce genre inférieur des qualités de premier ordre, que les autres sont bien loin d'égaler...

« ... Gainsborough aimait son art avec passion;

il en parlait sans cesse; il étudiait la nature en tous lieux, et faisait remarquer aux autres, dans la rue ou à la promenade, les types, les scènes et les paysages. Il s'essayait toujours à rendre les physionomies qui le frappaient, et rapportait même de la campagne des branches, des plantes et des débris, qu'il copiait ensuite avec grand soin...

« ... Il travaillait sans relâche, et peignait non-seulement le jour, mais encore la nuit, à la clarté d'une lampe. — Je crois cette méthode excellente, parce que les objets acquièrent, ainsi éclairés, plus de vigueur et de relief...

« ... Gainsborough travaillait en même temps à toutes les parties de son tableau, les faisant toutes avancer également. C'est ainsi que la nature agit en créant ses ouvrages; beaucoup d'artistes ont pratiqué cette méthode, mais je ne crois pas qu'elle puisse produire d'ordinaire un résultat satisfaisant...

« ... Quelques jours avant sa mort, Gainsborough m'écrivit; il me priait de l'aller voir. Si quelque jalousie s'était jadis élevée entre nous, je déclare que tout fut oublié à cette heure solennelle, et que nos mains et nos cœurs se confondirent dans une étreinte sincère. »

THOMAS LAWRENCE.

1769-1830.

Lawrence fut un de ces artistes gâtés par la fortune et le public, et ne comptent dans leur vie que des triomphes. Richesse, célébrité, faveur des souverains, admiration et sympathie des hommes, caresses et sourires des femmes, Lawrence obtint tout et connut toutes les ivresses qu'un artiste peut rêver. A dix ans, il peignait des comtes et des évêques; à dix-huit ans, il faisait attendre les ducs et les ladies; à vingt et un ans, il fut fait, par une faveur spéciale, membre honoraire de l'Académie de Londres; et à peine eut-il atteint l'âge prescrit, vingt-quatre ans, qu'on s'empressa de le nommer membre définitif. Reynolds mourut en ce moment, uste à propos pour laisser vacante le charge de peintre du roi, dont Georges III disposa immédiatement en faveur de Lawrence.

Ainsi, à l'âge où les autres hommes commencent à peine à dessiner leur individualité et à entrevoir quelque espérance, Lawrence était au comble de la gloire et des honneurs. Tout ce que l'Angleterre possédait de plus illustre, de plus célèbre et de plus beau, se pressait dans son atelier et sollicitait la faveur de poser devant lui. C'étaient Walter Scott, Cooper et Davy, la poésie et la science ; c'étaient lord Grey, lord Aberdeen, Canning et Pitt, l'aristocratie et le parlement ; c'étaient miss Farren, mistriss Siddons, la comtesse de Charlemont, la duchesse de Devonshire, les reines des théâtres et des salons.

Or voici quel était l'homme pour lequel tant de gens se passionnaient : belle taille, visage gracieux, regard bleu, limpide et doux, blonds cheveux retombant en grandes boucles sur l'épaule : avec cela, l'élégance maniérée, la grâce cherchée, le sourire précieux, la répartie galante et la phrase complimenteuse des petits-maîtres musqués du dix-huitième siècle.

Qui eût osé prédire à Thomas Lawrence de si brillantes destinées, lorsqu'il servait de l'ale et du porter aux pratiques de son père?.. — Ce fut à l'auberge de l'*Ours noir*, à Devizes, près de Bristol, que Lawrence commença à connaître les flatteries et les triomphes. Dès l'âge de cinq ans, il savait de longs

passages de Shakspeare, de Milton, etc., et, debout sur une table, il les récitait de sa voix enfantine, naturellement mélodieuse, et provoquait de longs bravos. — Tels furent ses premiers succès : des succès de théâtre. Toute sa vie, Lawrence montra pour cet art un goût et des prétentions marquées, et plus tard, lorsqu'il fut devenu le favori de Londres, rien ne chatouillait aussi agréablement sa vanité que les applaudissements qu'il recevait en jouant la comédie chez le prince de Galles ou le duc de Sheridan. Longtemps même, Lawrence rêva d'être acteur, et son père, qui avait été quelque peu comédien, dut lui ménager une chute pour le faire renoncer à une carrière dont il connaissait mieux que personne les misères et les dégoûts. Il s'arrangea avec les acteurs et le public du théâtre où son fils prétendait débuter ; et lorsque Lawrence, dans le rôle de Jaffier, de *Venise sauvée*, arriva à une grande scène pleine de passion et de feu, il se vit tout d'un coup interrompu par des murmures ; il se troubla, balbutia, et fut enfin impitoyablement sifflé. « Quel dommage ! disait le débutant malheureux, j'aurais été un si grand comédien !... »

Grâce à la ruse paternelle, Lawrence dut se résigner à n'être qu'un grand peintre ; d'ailleurs il avait montré pour la peinture presque autant d'aptitude que pour la déclamation. Combien de fois,

pendant les entr'actes, n'avait-il pas crayonné les spectateurs!... Une visite qu'il fit aux galeries de Corsham-House lui révéla sa vocation; on dit que Lawrence pleura de jalousie devant une toile de Rubens. « Et moi aussi, je serai peintre! » se dit-il après une longue et fiévreuse contemplation.

Il se tint parole : l'année suivante, il avait alors dix ans, nous retrouvons Lawrence à Oxford, faisant des portraits d'évêques et de grands. Chacun de ces portraits se payait deux guinées. Tous les gens distingués de la ville se succédèrent dans le grenier qui servait d'atelier au jeune artiste. D'Oxford, Lawrence va à Bath et crayonne également tous les personnages de la ville. Dès ce moment, l'artiste avait adopté des procédés d'exécution qu'il conserva toute sa vie. Il commençait par dessiner à grands traits le personnage. Sept ou huit minutes lui suffisaient pour obtenir la ressemblance. Plus tard, il dessinait chaque portrait à la pierre d'Italie rehaussée de blanc, se livrant à toute la verve de la première impression; ensuite il peignait sur ce dessin, qui souvent était plus remarquable de sentiment, plus saisissant et plus vrai que la peinture dont il le recouvrait.

De ville en ville, Lawrence finit par arriver à Londres. Il était alors dans tout l'éclat de sa beauté; il avait dix-huit ans : les femmes le remar-

quèrent dès le premier jour, et le patronnèrent à l'envi. Le portrait de miss Farren, l'actrice célèbre, la plus belle Anglaise de son temps, le fit connaître comme peintre. Lawrence s'était avisé de représenter l'actrice en manchon et les bras nus. Il est vrai qu'elle avait les plus beaux bras du monde!... Toutes les femmes trouvèrent cette idée d'une audace charmante, et ne voulurent plus leurs portraits que de la main d'un peintre qui savait ainsi mettre en relief leurs avantages. L'artiste eut encore quelques inspirations de même nature qui achevèrent sa fortune.

De son temps, tous les portraitistes négligeaient absolument les accessoires et ne faisaient que la figure. Ils trouvaient indigne d'eux de s'occuper d'une robe ou d'un manteau, et ils laissaient ces détails secondaires à des peintres subalternes. C'était Kneller qui avait donné le premier cet exemple, et chaque artiste à moitié célèbre se faisait un point d'honneur de l'imiter. Grâce à cette singularité, plusieurs peintres avaient pu conquérir une belle position en faisant uniquement du satin et du velours : par exemple, le Flamand Van Haker, qui, à la vérité, drapait merveilleusement une figure, et que tous les portraitistes de Londres s'arrachaient avec emportement.

Lawrence avait trop de flair et trop d'esprit pour

suivre ce travers; il savait de quelle importance est pour une femme élégante une jupe ou un corsage, et il se garda bien d'abandonner à d'autres le soin des accessoires; au contraire, il s'appliqua particulièrement aux costumes et aux étoffes, et fit bientôt de la dentelle et de la moire avec une perfection inouïe.

Il y eut ainsi, entre Lawrence et toutes les coquettes, mille affinités réelles et secrètes qui firent son succès; car, avec les femmes, Lawrence eut bientôt conquis tout Londres. L'aristocratie surtout l'adopta avec fureur. Les grands seigneurs et les ladies s'étouffèrent dans son atelier. De longues files de voitures stationnaient tout le jour devant sa porte, comme devant la porte d'un théâtre. On recherchait comme une grande faveur l'occasion de lui parler ou de lui serrer la main. Vanloo seul, quelque temps auparavant, avait eu une vogue semblable; les laquais de Lawrence faisaient fortune, rien qu'en vendant des entrées et les tours de faveur.

A cette époque, chaque peintre de portraits, en Angleterre, avait une salle d'exposition qui précédait son atelier. Le salon de Lawrence était splendide et magnifiquement entretenu. Une multitude de portraits, plus ou moins terminés, étaient dressés à chaque pas. Nombre de laquais en livrée somptueuse se tenaient devant les cadres, jetant à

la foule curieuse les noms retentissants des personnages dont ils reproduisaient les traits. Tous les visiteurs s'extasiaient à l'envi sur la beauté de l'œuvre. Chacun renchérissait sur son voisin, et découvrait des qualités nouvelles : l'admiration ne gardait pas de mesure; on s'exaltait, on s'échauffait, et l'on portait aux nues l'artiste favori. Ainsi chaque jour amenait pour l'heureux Lawrence un triomphe nouveau.

Les souverains partageaient l'enthousiasme des sujets. George III, le grave et triste George III, se passionna comme les autres pour les peintures mondaines et brillantes de Lawrence, et, comme les autres, il oublia les rivaux de Lawrence, qui cependant auraient mérité son attention et ses faveurs. En vain John Hoppner, le plus célèbre de tous, donnait-il à chacun de ses portraits un caractère d'élévation et de vérité que Lawrence n'égala jamais; la foule ne savait point l'apprécier et le délaissait sans pitié; et quand Reynolds mourut, Hoppner, malgré son âge, son mérite et les travaux de toute sa vie, se vit préférer pour la charge de peintre du roi, comme nous l'avons dit, un artiste inconnu la veille, et qui n'était encore qu'un enfant.

Il est superflu d'ajouter que Lawrence arriva bien vite à l'opulence : à mesure qu'il devenait cé-

lèbre, il augmentait le prix de ses portraits. Au commencement, en 1802, la tête coûtait trente guinées, le mi-corps soixante, le portrait en pied cent vingt; en 1806, la tête vaut cinquante guinées, le portrait en pied deux cents; deux ans après, le plus léger coup de pinceau est coté quatre-vingt guinées; enfin, à partir de 1810, nous trouvons les chiffres exorbitants de deux cents guinées pour une tête, de quatre cents pour le mi-corps, de cinq cents, de six cents, et même de sept cents guinées pour le portrait en pied. Or Lawrence a fait dans sa vie plus de cinq cents portraits, qu'on calcule, si l'on peut.

Jamais homme n'usa plus noblement de ses richesses que Lawrence: non pas qu'il les prodiguât en magnificences inutiles ou pour une vaniteuse ostentation; mais il donnait l'aisance à ses parents, ouvrait sa bourse à ses amis, découvrait les pauvres et soutenait les talents malheureux. De plus, il aimait les objets d'art avec une passion d'artiste. Il cherchait et achetait partout des gravures, des tableaux, des statues; ses cartons étaient remplis de dessins précieux, d'estampes et d'eaux-fortes; ses murs étaient garnis de tableaux de choix, et sa demeure ressemblait à un musée splendide, où la réunion des plus grands maîtres, était en quelque sorte présidée par les statues de

Michel-Ange et de Raphaël, sorties du ciseau du célèbre sculpteur Flaxman, son ami intime. Quelques toiles ébauchées, quelques esquisses légères, jetées habilement à travers ces peintures, rappelaient le maître et faisaient valoir sa manière et son talent.

Tels étaient l'intérieur et les allures d'un peintre qui fut privilégié entre les privilégiés. Son genre de vie refléta toujours cette double physionomie d'artiste et d'homme du monde, trait saillant de sa personnalité. — Lawrence se levait de grand matin et travaillait tout le jour. A son ardeur, on l'eût pris pour un de ces maîtres pieux des premiers jours de la Renaissance, pour qui l'art était toute la vie, et qui n'attendaient qu'au ciel la récompense de leur travail. Mais, quand la nuit amenait le terme de la tâche, l'artiste laborieux devenait le plus brillant des hommes du monde. Vêtu avec une élégance irréprochable, il courait les cercles et les salons, papillonnait autour des dames, leur débitait mille riens flatteurs, montrant toujours cette politesse trop empressée et trop complimenteuse qui fut un des charmants travers de nos aïeux; il composait des madrigaux, jouait la comédie, récitait des vers, en faisait lui-même d'agréablement insignifiants, qu'il écrivait sur les albums; dessinait de légers croquis, et charmait tout le monde, les

femmes surtout, par ses manières faciles et son inépuisable galanterie.

On le voit, Lawrence rappelait assez exactement les figures aimables et frivoles de notre dix-huitième siècle. Il avait la même facilité de caractère, la même légèreté d'humeur, la même préciosité dans les manières, la même sensibilité superficielle, le même tour d'esprit tendre et sentimental, sans profondeur et sans passion.

Mais Lawrence se distinguait du type français par un trait essentiellement britannique : il était romanesque comme une vieille anglaise, c'est-à-dire d'un romanesque factice et puéril. Ce côté bien saillant de son caractère se retrouve dans l'histoire de chacun de ses amours ; car on comprend qu'un tel homme dut avoir dans sa vie plus d'un roman. Jamais la passion, si vive qu'elle parût à la surface, n'influa sur son humeur, de sorte qu'on peut dire, sans trop s'avancer, que Lawrence fut toujours incapable d'éprouver un sentiment sérieux. J'ignore s'il sut inspirer de passion véritable, mais il est constant que, pour lui, l'amour fut surtout une occasion et un thème précieux à déclarations sentimentales et à lettres à la Dorat.

Ainsi, sa liaison avec la belle et trop célèbre madame Wolf, dont on a fait grand bruit, n'eut peut-être d'autre conséquence que de produire un

nombre illimité de billets doux. On a dit encore que Lawrence avait été cause de la mort de l'aînée des filles de mistriss Siddons, qu'il délaissa pour la cadette ; mais des biographes mieux informés refusent de croire, sinon à l'amour, du moins à la trahison et à la tragédie. Enfin on sait le rôle de Lawrence dans le fameux procès intenté par le prince de Galles à sa femme Élisabeth-Caroline, qu'il n'avait épousée d'ailleurs que pour se faire payer douze millions de dettes. Le mariage fut dissous aussitôt que conclu, et grande fut l'indignation du prince, lorsqu'il se trouva père au bout de l'an.

Malheureusement il ne sut point contenir sa colère, et il eut le tort de l'exhaler par tous les organes de la publicité. Il traîna même en plein tribunal son déshonneur. Lawrence dut paraître à l'audience. Il avait fait le portrait de la princesse ; il avait passé une nuit au château de Montagne-House, qu'elle habitait alors, pour se trouver au travail avec le jour, selon son habitude. Nonobstant ces circonstances, Lawrence fut déclaré innocent. Mais, fidèle à son caractère léger et irréfléchi, et cédant peut-être à un mouvement de vanité puérile, notre artiste commit la faute de prendre le public pour dernier juge du procès, et, afin de prouver irrécusablement son innocence, il mit sous ses yeux des lettres d'Élisabeth-Caroline, et divers autres témoignages. Les

dames, cette fois, se mirent contre lui ; mais, comme cela arrive souvent en pareille circonstance, elles lui pardonnèrent bientôt, et même n'en devinrent que plus ardentes à le servir.

A mesure que Lawrence avançait en âge, la fortune redoublait ses caresses et ses faveurs. Rien de plus brillant et de plus enviable que les dernières années de cette vie. Après la bataille de Waterloo, Lawrence est chargé de représenter tous les membres de la Confédération : l'empereur de Russie, le roi de Prusse, Metternich et Platow, Wellington et Blucher, etc.; ces différents portraits sont rangés dans une salle du château de Windsor.

Après la seconde restauration, Lawrence est appelé à Aix-la-Chapelle, pour y reproduire les traits des divers personnages du congrès : l'empereur d'Autriche, l'archiduc Charles, Nesselrode et Canning, etc.

Une fois sur le continent, Lawrence ne s'arrête plus. Il visite les galeries, les musées, étudie les monuments, observe les types, les races et les paysages, avec l'ardente curiosité de l'artiste. Partout il laisse de belles œuvres pour souvenir de son passage. A Vienne, il peint le prince de Schwartzemberg; à Rome, Pie VII; à Paris, Charles X, le Dauphin, la duchesse de Berri, et enfin un de ses rivaux, le peintre Gérard. Lawrence voyageait comme un

prince, et sa marche n'était qu'une suite d'ovations.

En ce moment, Lawrence semble arrivé au dernier terme de la prospérité. Les souverains se disputent le droit de lui prodiguer leurs faveurs. Il est membre de toutes les académies d'Europe et même d'Amérique. — Charles X l'avait fait chevalier de la Légion d'honneur. Le roi d'Angleterre, George IV, ce même prince de Galles, compromis comme mari dans le procès scandaleux où le nom de Lawrence avait retenti, se faisant en quelque sorte un point d'honneur d'oublier toute rancune, comble l'artiste de priviléges et d'honneurs; il le crée chevalier, le fait nommer, le lendemain de la mort de West, président de l'Académie de Londres, et, au moment de sa nomination, il lui offre avec pompe une médaille et une chaîne d'or. Ainsi Charles Ier avait agi autrefois pour Rubens.

Mais, malgré tous ces triomphes, la vieillesse atteignait et abattait l'artiste. Lawrence devenait de jour en jour plus triste et plus mélancolique. Il revint à Paris en 1825, et parut souvent dans les salons de madame Cuvier. Son front était chauve; il était pâle et comme affaissé. On s'empressait toujours autour de lui, mais rien ne pouvait le distraire ou l'égayer. On sentait, et il sentait lui-même que sa fin était proche.

Cependant le peintre s'occupait toujours de ses travaux et de son art. Il écrivit une longue lettre affectueuse et polie, à M. Delacroix, en réponse à un article que l'artiste français avait publié dans la *Revue de Paris* sur le portrait de Pie VII. La mort de madame Wolf fut pour Lawrence comme un coup et un avertissement suprêmes. Il ne pensa plus qu'à mourir, et, le 30 janvier 1830, il se faisait lire les belles pages du poëte Campbell sur son ami Flaxman, lorsqu'il s'éteignit doucement, donnant ainsi son dernier souffle à l'art et à l'amitié.

Il serait peut-être difficile de trouver dans l'école anglaise, ou même dans les écoles étrangères, un portraitiste auquel Lawrence puisse être comparé. Bien qu'arrivant dans un moment où les peintures et les doctrines de Reynolds avaient toute autorité en Angleterre, Lawrence ne leur emprunta jamais rien, et ses qualités et ses défauts lui sont particuliers. — Peintre, il fut ce qu'il était homme du monde : aimable, agréable et brillant, mais superficiel, sans profondeur et sans virilité. Lawrence eut de la distinction, de la grâce, de l'élégance ; mais une distinction conventionnelle, une grâce factice, une élégance maniérée. L'idéal qu'il rêva, et qu'il atteignit souvent fut l'idéal que le monde comprend, et l'artiste ne chercha jamais ailleurs que dans les boudoirs ou les salons ses modèles ou ses inspirations.

Lawrence fut le peintre de son temps, en ce sens qu'il obéit aveuglément à la mode et aux caprices qui dominaient alors; aussi fut-il le peintre préféré des femmes. Il est vrai qu'il excellait à rendre leur coquetterie mondaine, leur beauté artificielle et leurs grâces d'emprunt. Et comme il savait habiller ses modèles et faire valoir leurs grâces e leur beauté!... Ce fut là sa grande préoccupation, qui lui fit perdre tout caractère de force, d'élévation et de fermeté. Ses portraits avaient de la vie, de la réalité, rarement du naturel. Sa couleur brillantée éblouissait au premier coup d'œil, mais elle manquait de franchise et de solidité. — Lawrence, d'ailleurs, était très-inégal. Quelques-uns de ses portraits renferment des qualités de premier ordre: dessin précis, belle couleur, tenue dans une gamme forte, modérée, pleine d'intensité, de velouté et de moelleux; les personnages sont vivants, ils sont noyés dans l'air ambiant, ils respirent, ils vont parler et se mettre en mouvement. D'autres fois, le dessin est lâché, le contour sec et dur, la couleur terne et crue, et les fonds ne s'harmonisent point avec le personnage.

Ajoutons que Lawrence ne sut point échapper à un écueil contre lequel se sont heurtés presque tous les peintres de sa nation, et qu'il donna indistinctement à chacun de ses modèles le caractère anglais.

Loin de se préoccuper de l'esthétique grecque, qui dominait alors en France; loin de rechercher le type particulier à chaque race, il appliqua indifféremment la physionomie extérieure des gens de sa nation à tous les personnages qu'il reproduisit, et fit toujours des portraits d'Anglais, lors même qu'il représentait des Russes, des Italiens ou des Français.

En résumé, le grand tort de Lawrence est d'avoir exagéré toujours la grâce et la distinction qui formaient l'essence de son talent; mais, au milieu de la nation et à l'époque où il vécut, ses imperfections et ses travers devaient faire et firent en effet sa fortune et son succès.

Le poëte Samuel Rogers a dit, en parlant de Lawrence : « Je choisirais Philips pour peindre ma femme, et Lawrence pour peindre ma maîtresse. » Ces mots, sous leur forme piquante et légère, renferment peut-être la meilleure appréciation qu'on puisse faire du talent de l'artiste.

Lawrence fut un peintre laborieux et fécond. De 1787 à 1830, il n'a pas produit moins de cinq cent seize portraits. Les plus célèbres et les plus estimés de ses portraits sont ceux de lord Baring, de lord Aberdeen, de lady Cooper, de mistriss Arbuthnott. Parmi les portraits que Lawrence fit sur le continent, il faut citer le portrait du pape Pie VII, dont la gravure est célèbre; le portrait du cardinal Gon-

zalvi, du roi de Rome. Le portrait de master Lambton, et le portrait des enfants de Georges Calmady, si connu par la gravure de Georges Dov, sous le nom de *Nature*, sont peut-être les deux meilleurs morceaux du peintre anglais.

Les galeries publiques d'Angleterre ne renferment aucun de ces tableaux. Nous trouvons cependant à Marlborough-Palace quelques portraits qui doivent arrêter le spectateur, notamment le portrait de l'acteur Kemble, que l'on rencontre dans le vestibule. — Ce tableau représente le comédien dans le rôle et le costume d'Hamlet. Il faut dire, à l'éloge de l'acteur comme du peintre, que l'on prendrait ce portrait pour une création inspirée par Shakspeare, tant les deux artistes ont su l'un et l'autre comprendre et rendre la poésie rêveuse et mélancolique du roi de Danemark, lorsque, prenant entre ses mains le crâne d'Yorick, il s'écrie : *Pauvre Yorick!* — Le personnage est vêtu de noir ; il tient de la main gauche le crâne de son ami, et il lève au ciel des yeux où sont empreints, d'une façon saisissante, une douleur et un regret profonds, que l'énergie virile parvient difficilement à contenir. Cette expression a été bien sentie et bien donnée par l'acteur, bien rendue par le peintre. Sur le premier plan, on voit un terrain fraîchement remué, avec des ossements épars ; et derrière le personnage, on distingue vaguement des

clochers et des tourelles qui dessinent leurs silhouettes sombres sur la clarté bleue d'une lune blafarde. Le portrait de l'acteur Kemble est une belle œuvre, que l'on ne regarde pas sans émotion.

Les portraits de femmes qu'on voit encore dans le vestibule ne possèdent point la même franchise de ton, ni la même beauté de coloris; cependant ils ont encore de la vie, du relief : principalement le *Portrait de mistriss Siddons*, le plus remarquable de tous, et le *Portrait d'une lady* dont le personnage se détache vigoureusement en blanc sur un fond de paysage assez mouvementé et assez beau.

On doit encore signaler le portrait de Benjamin West, ce peintre anglais si tristement fourvoyé par l'imitation de David. L'artiste est debout, vêtu d'une houppelande sombre; il montre un de ces grands tableaux d'histoire faussement solennels, dont il n'a laissé que trop de spécimens. Il ressort franchement sur une grande tenture rouge; sa tête surtout a un caractère de finesse et de réflexion plein de mouvement et de vie.

On a réuni au château de Windsor, comme je l'ai dit, les portraits des confédérés de Waterloo : Castelreagh, Canning, Liverpool, Platow, Blucher, illustres personnages que semble dominer le duc de Wellington, dont le portrait tient le milieu de la

galerie, et préside en quelque sorte l'assemblée. A côté du duc, Blucher, représenté sur le champ de bataille de Waterloo, paraît s'incliner devant lui, et le désigne de la main comme le héros et le seul vainqueur de la grande journée. A part ce portrait de Blucher, le meilleur de tous, de deux ou trois autres, qui ne sont que des œuvres médiocres pour Lawrence, les autres tableaux pèchent généralement par un abus de tons crus, opaques et lourds. Aucun n'a le charme et la beauté des portraits de femmes; et cette visite à la galerie de Windsor amène clairement cette conclusion, que Lawrence était avant tout le peintre de la grâce et de la coquetterie.

DAVID WILKIE.

1785-1841.

L'Écosse, terre poétique et féconde, n'a pas seulement produit des reines et des héros; elle a produit aussi des hommes dont le génie et les travaux lui ont fait une brillante couronne et conquis une place glorieuse parmi les nations intelligentes. Elle a vu naître le plus célèbre des romanciers; elle a élevé d'illustres philosophes, dont les doctrines ont fondé l'école écossaise. Enfin elle a formé une école de peinture, qui compte des peintres distingués, Jamesone, Allan Ramsay, etc., parmi lesquels l'artiste dont nous allons parler occupe certainement le premier rang. David Wilkie, en effet, fut un des peintres les plus populaires de son temps, et quand on l'a étudié, cette popularité s'explique naturellement, car il fut, au moral comme au physique, un type véritable de sa race et de son temps. Grand

et mince, pâle et blond, avec de grands yeux bleus, un sourire doux et calme, un regard observateur et légèrement ironique, il cachait, sous des dehors réservés et même un peu timides, une volonté inébranlable, une résolution froide, une énergie tenace, persistante, traits saillants du caractère anglo-saxon, qui assurèrent son succès.

Ce fut dans la maison modeste d'un ministre presbytérien, dans le comté de Fife, près d'Édimbourg, que vint au monde le peintre qui devait fonder l'École anglaise actuelle, et inspirer une longue suite d'imitateurs et de disciples. Le père de Wilkie vivait avec une simplicité biblique, se contentant des produits de sa charge et des revenus d'un petit domaine possédé depuis trois cents ans par sa famille. A l'exemple de ses ancêtres, il cultivait lui-même sa terre avec l'aide de ses fils. Sa maison était un vrai modèle d'austérité rustique et de vertus patriarcales. — La journée commençait par des prières en commun ; puis le chef assignait à chacun son poste et son occupation. L'un conduisait la charrue ; un autre bêchait le champ ; un troisième, le fusil sur l'épaule, faisait le tour du petit clos, et abattait quelque gibier. Le soir, toute la famille, aïeul, père, mère, et cinq enfants, se retrouvaient autour du foyer, écoutant avec gravité la lecture de la Bible et la glose du ministre : vie modeste et sobre, frugale et laborieuse ;

qui laissa dans le caractère et le talent de notre artiste une empreinte profonde.

Lui, dessinait dès l'enfance, et consacrait tous ses loisirs à reproduire les moutons de son père et les prédicants de son village. Ses parents, tout en le laissant faire, s'inquiétaient néanmoins de ses penchants et de ses goûts ; mais quels ne furent pas leur trouble et leur stupeur lorsque David, avec cette volonté calme dont les siens avaient déjà pu apprécier l'énergie, déclara à quinze ans qu'il voulait être peintre. Toute la famille s'émut ; le grand-père surtout s'affligea sincèrement : sa rigidité presbytérienne regardait la peinture comme une œuvre de démon. Le père essaya des prières, des remontrances et des conseils. La mère pleura, servant d'intermédiaire, adoucissant le père, cherchant à ramener le fils. Tout fut inutile : « Je veux être peintre, » disait toujours Wilkie.

Dans les pays de race teutonique, en Angleterre surtout, on a pour les aspirations de chaque individualité un respect trop profond, et chacun estime trop, même chez les enfants, l'indépendance humaine, pour que le père de David s'opposât longtemps à des désirs et à une vocation qui s'exprimaient si nettement. On mit donc le jeune homme à l'Académie de dessin ornemental d'Édimbourg. Là, David copia des gravures, dessina la ronde bosse :

au bout de l'an il obtint tous les prix ; mais, après avoir épuisé les ressources de l'école, le jeune artiste se trouva sans leçons, sans modèles et sans guides. Les presbytériens d'Écosse professent sur la nudité du corps humain des principes aussi sévères que les disciples de Mahomet, et il eût été impossible de trouver à Édimbourg, je ne dis pas une femme, mais même un seul homme, qui eût voulu s'exposer nu devant le jeune artiste. Regarder, copier un corps humain, était pour les calvinistes d'Écosse une sorte d'abomination, à laquelle nul certainement n'eût oser se prêter. David se trouva donc privé des leçons anatomiques, si nécessaires aux débuts et pour la pratique de son art ; en outre, il rencontrait à tout pas mille difficultés : il n'avait ni palette, ni chevalet, ni mannequin, ni aucun des objets élémentaires indispensables au peintre. Plus tard, seulement, quelques amis lui apportèrent de Londres des mannequins et des lithographies d'écorchés. Sans jamais s'irriter ou se lasser, Wilkie trouvait remède à tout : il se copia lui-même, étudiant sur un miroir la conformation et le jeu de ses muscles, et fit ainsi de sa propre personne nombre d'académies.

D'ailleurs n'avait-il pas toujours la nature sous les yeux? Les types et les modèles qu'il trouve autour de lui lui suffiront toute la vie, car, dès ce moment,

ses principes et son esthétique se formulent clairement : « L'art, » dit-il, « ne doit reproduire que la nature, et ne chercher que la vérité. »

David allait donc partout, un crayon à la main, courant, épiant, dessinant à la dérobée une tête ou un bras, une expression ou un effet. Mais cette ressource vint bientôt à lui manquer. On ne tarda pas à remarquer ce jeune homme attentif, et cet œil scrutateur, et cette main alerte, et même ces carrés de papier sur lesquels le peintre traçait, après son examen, quelques lignes rapides. Les plus adroits surprirent même et reconnurent des traits et des profils humains : ils donnèrent l'alarme, et, à partir de ce moment, Wilkie fut signalé, évité avec le même soin qu'on évite un lépreux. Le voyait-on apparaître avec le terrible crayon dans un marché ou une fête ; vite chacun fuyait ou se cachait. Ne semble-t-il pas lire les mille stratagèmes dont nos peintres et les Arabes se servent en Algérie, les uns pour chercher et les autres pour fuir.

Mais la ténacité était, comme on l'a vu, la qualité dominante de Wilkie, et, malgré qu'ils en eussent, il parvenait à *pourtraire* ses trop scrupuleux concitoyens. Il y eut longtemps entre lui et un vieux fermier porteur d'une tête majestueuse une sorte de lutte profondément comique. Combien de fois Wilkie, s'apprêtant à croquer le bonhomme, le vit-il

disparaître? Enfin, un jour, le fermier s'oublia et s'endormit dans une église. Wilkie l'y avait suivi; mais quand il voulut le copier, il s'aperçut qu'il avait oublié son album au logis. Le cas était pressant, que faire?... Une Bible oubliée s'étalait sur un banc. Le moyen de résister!... en un clin d'œil la figure du vieillard illustra la première page de la Bible. Mais on surprit l'artiste comme il donnait ses derniers coups. Le scandale fut grand. Le père dut intervenir, et prouver par un long sermon et force citations, qu'on pouvait être peintre sans être irrémissiblement damné; que même l'on pouvait suivre convenablement le service divin, tout en dessinant une figure, parce que le dessin, n'occupant que l'œil et la main, laisse à la pensée toute sa liberté. Il ne fallut rien moins que la savante dissertation et la distinction subtile du ministre, pour faire pardonner au jeune deintre.

Heureusement que David put bientôt partir pour Londres, où il trouva des modèles plus complaisants et des études plus faciles.

A Londres, Wilkie s'installe dans un modeste logement, et se livre tout entier à la pratique de son art; au milieu des opulences et des tentations de la grande cité, il reste constamment fidèle aux habitudes sévères et parcimonieuses du foyer. Il vi humblement, pauvrement, laborieux comme un ou-

vrier, régulier comme un commis ; il cire lui-même ses chaussures ; il se lève tôt et passe tout le jour devant son chevalet, travaillant sans fougue, sans passion, sans élan, mais cherchant, effaçant, recommençant sans cesse ; il étudie aussi les autres artistes, les suit dans leurs œuvres et dans leurs discours, et écoute imperturbablement leurs satires ou leurs conseils. « Vous créez l'école de la *gueuserie*, » lui dit un jour le peintre Northcote. Wilkie, selon son habitude, sourit tranquillement et ne répondit rien; mais il n'en continua pas moins à faire des *gueux*. Selon le mot de Northcote, ces *gueux* ont fait école. — Que l'on compare cette existence à l'existence fastueuse ou désordonnée des peintres italiens, et l'on appréciera mieux la différence de la race, des talents et des œuvres.

Cependant on remarqua bientôt ce jeune homme si laborieux et si rangé. Wilkie avait rapporté d'Édimbourg ses *Politiques de village* et son *Recruteur de village*, dont il avait fait la première ébauche avant l'âge de vingt ans. Il reprit ces peintures avec soin, repassa minutieusement chaque détail, en changea quelques-uns, et exposa ces deux tableaux dans son atelier. Le succès fut complet. L'aristocratie reconnut et admira un peintre d'un génie nouveau, le successeur direct de Van Ostade et de Teniers, avec plus de finesse et d'esprit, avec un trait de plus essentiellement britannique, l'observation

railleuse et contenue qu'on appelle l'*humour*. D'ailleurs les idées du temps avaient préparé le public à cette peinture de caractère et de mœurs populaires. C'était l'époque des grands succès de Walter Scott, et la foule salua dans Wilkie le compatriote et le frère de son célèbre romançier. Les *Politiques de village* et le *Recruteur de village* attirèrent longtemps dans l'humble atelier de l'artiste une élite brillante.

Les protecteurs et les patrons ne manquèrent pas au jeune peintre. Parmi eux il faut citer surtout un gentilhomme-peintre que nous connaissons déjà, sir Georges Beaumont, qui montra toujours pour Wilkie le dévouement d'un ami véritable et la délicatesse d'un grand seigneur. Il donna à l'artiste des secours de toutes sortes, et même des conseils, que Wilkie suivit, et dont il se trouva bien.

Encouragé par ces débuts, Wilkie composa successivement l'*Aveugle jouant du violon*, le *Payement des fermages*, la *Fête de village*, le *Colin-Maillard* et la *Lettre d'introduction*. Ces œuvres achevèrent de le populariser, et, dès ce moment, il devint l'enfant gâté du public londonnien. L'apparition de chacun de ses tableaux était un événement, et son atelier ne désemplissait pas d'amis et de flatteurs. Les plus illustres personnages s'y rencontraient journellement. Ce fut vers cette époque

que Wilkie commença à se lier avec le célèbre Robert Peel.

Mais rien ne put changer le caractère ou les goûts de Wilkie. Il sut résister aux enivrements de la fortune et de la gloire, et se conserva tel qu'il était venu de la *manse* presbytérienne : simple, économe, laborieux et modeste. Il poussait même l'ordre et la parcimonie à un degré qu'on aura peine à croire, tenant ses comptes avec une exactitude minutieuse ; et mettant chaque soir en note les événements de la journée. Il y avait, comme on voit, du petit rentier, du *bourgeois*, chez l'artiste écossais. De plus, sa sévérité puritaine eût fait honneur à un quaker. Il ferma sa porte à une jeune fille pour laquelle il s'était senti quelque penchant ; et, bien que l'héroïsme de ce remède n'eût fait qu'accroître le mal, comme cela arrive fréquemment, Wilkie n'osa jamais risquer le moindre aveu et resta toute sa vie célibataire par excès de réserve et de timidité.

L'artiste était non moins fidèle à ses principes en fait d'art. Rien ne put le faire dévier de la ligne qu'il s'était tracée. Il fit toujours les mêmes tableaux de la même façon, touchant et retouchant sans cesse, et recommençant le lendemain ce qu'il avait fait la veille. « Je mets plus de temps, » écrivait-il, « à préparer un tableau, qu'un autre à en

terminer douze; je ne pourrai jamais m'enrichir. »

Ce n'était point sa faute, cependant, s'il n'atteignait pas promptement ce résultat. Il était inexorable sur le prix de ses tableaux. Il se fit payer les *Invalides de Chelsea* douze cents guinées par le duc de Wellington; et comme le duc, qui n'avait rien stipulé d'avance, s'apprêtait à le payer, Wilkie ayant cru devoir lui proposer de passer chez son banquier : « Oh ! non pas, » répondit Wellington; « quand je fais des sottises, je tiens à les tenir cachées. »

L'art, la fortune et la gloire ne mirent point Wilkie à l'abri des tristesses et des malheurs, lot commun de tous les hommes. Le peintre fut cruellement frappé dans ce qu'il avait de plus cher, ses affections de famille. Il perdit presque en même temps sa mère et une sœur qu'il aimait tendrement. Deux de ses frères, l'un officier aux Indes et l'autre comptable au Canada, moururent à quelques jours l'un de l'autre; le dernier laissait un déficit de mille livres sterling que Wilkie voulut solder. En même temps, la déconfiture d'un autre de ses frères, négociant à Londres, enleva à l'artiste tout le fruit de ses économies.

Wilkie voulut se roidir, recevoir tous ces coups en homme et en chrétien, et chercher dans le travail la consolation de ses chagrins; mais l'étendue de sa

douleur et la violence qu'il se faisait pour la contenir déterminèrent une maladie nerveuse qui le condamna pour longtemps au repos.

Forcé de laisser ses crayons et sa palette, Wilkie se mit à voyager. Il courut l'Europe, observant, méditant, annotant. L'étude des peintres étrangers qu'il voyait pour la première fois, ne fit que l'ancrer plus profondément dans ses doctrines et ses idées. —Ses notes sont curieuses à consulter : en France, il admire à peine le Poussin et le Lorrain ; il n'admet point Lebrun, et il hausse les épaules devant David et ses disciples. Cependant il leur reconnaît quelque mérite au point de vue du dessin et de la composition : leurs tableaux semblent même sous ce rapport lui donner comme un remords. « Nous avons trop peu de souci en Angleterre, » s'écrie-t-il, « des lois du dessin et de l'anatomie. Nous ignorons la grande règle de l'unité. Nous multiplions les lumières et les personnages, et nous n'obtenons ainsi que de la confusion. De plus, nous avons le tort de donner à des accessoires ou à des détails insignifiants autant de valeur qu'à la figure principale. » Tous les défauts de l'École anglaise sont résumés dans ces observations d'une justesse admirable.

Du reste, nous aurions tort de garder rancune au peintre anglais de ses jugements sur notre École. Tous les artistes méridionaux, à l'exception des réa-

listes Murillo et Vélasquez, sont l'objet de la même sévérité ou de la même indifférence. Raphaël et Michel-Ange, le Titien et Véronèse, sont tellement opposés à sa nature d'homme et d'artiste, que Wilkie ne les comprend même pas : preuve singulière de l'infériorité dans laquelle le mépris de l'idéal, l'ignorance des grandes traditions et des grandes œuvres, l'entêtement systématique, résultant de certaines tendances de race et de tempérament, joints à l'amour exclusif de la nature, peuvent laisser les talents les mieux doués !

En Allemagne, seulement, Wilkie admire et se complaît. Il semble retrouver les traces de ses pères, et s'écrie tout joyeux : « Ces Allemands sont des Anglais bien conservés ; « mais en Hollande son enthousiasme éclate et déborde en dithyrambes passionnés. A chaque pas, il reconnaît son génie, sa race et ses modèles, ses vrais modèles, qu'il a suivis et copiés jusqu'alors sans en avoir conscience. Teniers, Van Ostade, lui donnent des extases. Il oublie la nature devant eux ; que dis-je? il prendrait parti pour eux contre la nature même. Cependant il apprécie aussi Ruysdaël, et, ses paysages lui révélant tout à coup l'idéal, Wilkie devine alors seulement ce qui lui manque.

Ce voyage, à la vérité, rétablit la santé de Wilkie; mais il altéra profondément l'originalité de son

talent. Le peintre anglais avait été ébloui par Rembrandt et Murillo. A son retour en Angleterre, il voulut les imiter et força son talent. Le séjour qu'il fit à Londres après son voyage n'a rien produit certainement de comparable à ses premiers ouvrages, parce que l'artiste a perdu tout jet et toute spontanéité, dans la poursuite de qualités incompatibles avec son organisation. L'*Insurgé irlandais*, que l'on voit à Marlborough-Palace, est un spécimen qui permet de juger sévèrement la seconde manière de Wilkie.

Un travail assidu ayant de nouveau épuisé ses forces, Wilkie voulut recourir de nouveau au remède qui l'avait déjà guéri. Il se remit à voyager. Cette fois, cédant à une bizarrerie inexplicable, il alla se perdre dans le pays du rêve et du soleil, en Orient, dont les splendeurs semblèrent l'aveugler; car les productions qu'il en a rapportées méritent certainement l'obscurité et le discrédit dans lesquels elles sont tombées.

Après avoir visité l'Orient, Wilkie revenait en Angleterre, lorsqu'il tomba malade à bord de l'*Oriental*, sur lequel il faisait la traversée. Le chagrin, les soucis, l'art surtout, l'art rongeur et dévorant, avaient épuisé son organisation. Il mourut à peine âgé de cinquante-six ans, en vue de Gibraltar, et son corps fut jeté à la mer. Ainsi, par une

étrange destinée, le fils passionné et l'amant exclusif de la brumeuse Écosse eut pour dernier asile les flots bleus d'une mer étincelante sous les rayons dorés du soleil africain.

Il est facile d'étudier Wilkie sur les tableaux exposés à *Marlborough-Palace*. A la vérité le *Colin-Maillard*, les *Politiques de village*, la *Lettre d'introduction*, que l'on voyait à Manchester, n'appartiennent point à l'État et ne se trouvent point dans cette galerie; mais la *Fête de village*, l'*Aveugle jouant du violon*, le *Bedeau de la paroisse*, sont trois tableaux aussi célèbres que les premiers, et ils ont, de plus que les précédents, l'avantage de résumer complétement la nature, le talent, les qualités et les défauts de Wilkie, en présentant en même temps ses points d'analogie avec d'autres artistes. Marlborough-Palace possède encore la *Première boucle d'oreille*, tableau plus gracieux peut-être mais moins typique que ceux dont nous allons nous occuper : la *Fête de village* montre le successeur direct des peintres de kermesses, l'artiste des scènes populaires et triviales; l'*Aveugle jouant du violon* fait songer à Greuze par son caractère simple et attendri, tandis que le *Bedeau de la paroisse* rappelle quelquefois Hogarth par son observation maligne, son esprit humoristique et quelque peu bouffon.

La *Fête de village* représente une de ces mille scènes de grosse joie et de forte bombance familières aux Flamands : des bancs garnis de buveurs, de la bière mousseuse, des pipes fumantes, des faces réjouies ou enluminées, des servantes aux puissants appas, qui se font poursuivre absolument comme la nymphe du poëte de Mantoue; en un mot, les mille incidents des fêtes populaires, dans un pays abondamment pourvu de bière et de tabac : voilà ce que nous montre cette toile. On a eu la malencontreuse idée de mettre sous verre les tableaux de Wilkie, de sorte qu'au premier abord ils font l'effet d'une aquarelle. Il faut donc les examiner avec grand soin pour apprécier leurs qualités de facture et de forme. Wilkie est fort inégal dans son exécution, et il est impossible de résumer son talent sous ce rapport : on le trouve tantôt ferme et lumineux, tantôt terne, crû, sec et métallique ; et le mieux est, je crois, d'apprécier séparément à ce point de vue chacun de ses tableaux. — La *Fête de village* ne manque ni de mouvement ni de couleur, bien qu'on puisse reprendre un certain abus de tons gris. Le dessin est assez juste, et arrive presque toujours à l'expression cherchée.

A ces tableaux de scènes communes et même un peu grossières je préfère, sans hésiter, les peintures

de mœurs simples et domestiques, non moins vraies, si l'on veut, mais qui échappent à tout reproche de réalisme et de trivialité, par le charme champêtre, la naïveté rustique, la bonhomie honnête et sympathique des personnages représentés. — L'*Aveugle jouant du violon* doit être mis au premier rang de ces œuvres d'un sentiment touchant et pur.

Une famille d'agriculteurs est réunie dans la vaste salle de la ferme, ornée, pour tout décor, d'ustensiles reluisants. Un pauvre aveugle jouant du violon est venu demander un asile; on l'a accueilli, on l'a réchauffé, on l'a fait asseoir; et le musicien reconnaissant a tiré son humble violon d'un étui bien usé, et le voilà qui racle, sans verve et sans passion, il est vrai, mais consciencieusement, en homme qui veut loyalement gagner son souper et son gîte. La compagne qui le guide dans sa marche est assise à son côté, et cherche à réchauffer sous un châle en lambeaux un pauvre petit être endormi dans ses bras.—La famille hospitalière les contemple chacun selon son âge et son humeur. Deux enfants plantés droits en avant de tous les autres, dans une attitude admirable de naturel et de vérité, écoutent avec une attention concentrée. L'aïeul, le dos tourné contre la cheminée, regarde le musicien d'un air à la fois narquois et sympathique. Son fils, le chef

actuel de la famille, suit joyeusement la chanson de l'aveugle, et, sautant, se dandinant, faisant claquer ses doigts, il cherche à égayer et à faire sourire un beau *baby* que la mère caresse et tient sur ses genoux. Derrière les grands parents, le plus âgé des enfants, assez grand déjà pour être espiègle et *sans pitié*, a pris un bâton et un soufflet, et s'en servant en guise de violon et d'archet, il s'amuse avec force grimaces à contrefaire le musicien. Tout à fait dans le coin de la cheminée, on aperçoit un autre petit garçon tout frileux et tout ratatiné, que la musique ne peut distraire du plaisir de se réchauffer.

On le voit, cela est simple et vrai. C'est une scène de mœurs campagnardes, rendue d'une façon naturelle, sans exagération d'aucune sorte. Le peintre a bien vu, bien observé, et il a tout exprimé avec le sentiment de bon aloi qu'un cœur honnête et élevé éprouve toujours devant les joies naïves de la famille et des champs.

Au point de vue de l'exécution, ce tableau est peut-être le meilleur de tous ceux de Marlborough-Palace. La salle est d'un beau ton gris, suffisamment lumineux. Les figures, tenues dans une gamme modérée, sont baignées mollement dans l'air ambiant, et se détachent sur le fond transparent. Le dessin est assez précis, la touche assez fine, assez délicate; les attitudes et les physionomies sont

pleines de naturel et d'expression. Tout, en un mot, concourt à faire de ce tableau une œuvre originale d'un caractère naïf, gracieux et touchant.

Quand Wilkie, restant dans la représentation des mœurs populaires, s'applique à des sujets d'un caprice grotesque, comme le *Bedeau du village*, par exemple, il déploie une observation humoristique et un esprit comique qui, comme je l'ai dit, le rapprochent d'Hogarth. — Des saltimbanques et des bohémiens, surpris à la maraude par le bedeau de la paroisse, sont amenés bel et bien en prison. Le bedeau est superbe, grand, gros, rouge, gonflé d'ale et de porter. Avec quel air de dignité et d'importance il se carre dans sa grande houppelande noire avec parements rouges et galons d'or! Il a en outre des bas de soie, une culotte rouge, un gilet blanc et un chapeau tout galonné! Il entraîne l'enfant de la troupe, qui le suit avec plus de colère que de honte, et qui se refuse énergiquement à lâcher la chaîne d'un gros singe pittoresquement assis sur son épaule. Derrière ce premier groupe, les chefs de la troupe, mari et femme, marchent lentement, l'air furieux et menaçant : la femme est une vraie *gypsie* hâve, fauve, bistrée, l'œil noir et ardent; elle porte une mandoline en sautoir. L'homme est un sang-mêlé; il y a du gitane et un peu du Saxon, mais, à coup sûr, beaucoup du vagabond sur cette

face large, épaisse, bestiale, et dans cette encolure insolente et brutale. Flanqué d'un grand ours noir, le paillasse de la troupe ferme la marche et protége la retraite. Il montre le bâton à une troupe d'écoliers bruyants qui ont quitté leurs jeux pour faire à leur manière une ovation aux bohémiens. De son côté, l'ours, bien que muselé, tient aussi les enfants à distance : il se tourne d'un air menaçant vers les plus acharnés, et on croit entendre un long grognement sortir de son museau de cuir. Seul de tous les personnages de la troupe, un honnête caniche n'exprime ni colère ni rancune, et il cherche lâchement, par une contenance des plus humbles, à désarmer ses bourreaux. Il est superbement vêtu de brocart rouge à grands ramages ; mais la splendeur de son costume ne le rend pas plus vain, et il lève timidement vers le représentant de la force publique un œil suppliant, capable d'attendrir tout autre que l'impitoyable bedeau. — Les deux extrémités du tableau sont occupées par les deux aides du bedeau. L'un contient la foule, ameutée sans doute par quelque gros méfait des bohémiens ; l'autre se hâte de faire tourner sur ses gonds la lourde porte de la geôle.

Au point de vue de l'exécution, ce tableau est inférieur à tous les autres. Le fond est noir, lourd, bitumineux ; partout des nuances trop vives éclatent

sur des fonds trop sombres. Dissonance de tons, discordance de couleurs, sécheresse de touche, ce tableau présente tous les défauts d'exécution que l'on reproche à l'École anglaise de nos jours.

Je ferai les mêmes éloges et presque les mêmes critiques sur sa *Lecture du journal*. Dans ce tableau, l'infériorité de Wilkie comme paysagiste apparaît clairement. On peut apprécier encore mieux cette infériorité dans un petit paysage, *Vue d'une forêt*, qui se trouve également à Marlborough-Palace. Ce tableau a de la réalité, mais il manque d'air et surtout d'expression. Wilkie sentait lui-même son impuissance, et l'avouait ingénument. « Je suis toujours embarrassé en face d'un paysage, » a-t-il dit maintes fois.

Les trois ouvrages dont nous avons parlé marquent la véritable limite du talent de Wilkie : dès qu'il veut la franchir, il échoue.

Après son voyage d'Europe, l'artiste, comme on l'a vu, fut pris de la malheureuse inspiration d'élever son genre et d'aborder les grands sujets. L'*Insurgé irlandais*, que l'on voit encore à Marlborough-Palace, est un spécimen parfait de la seconde manière de l'auteur. Toutes les qualités de Wilkie ont disparu, pour faire place à des défauts que nous ne lui connaissions pas, parce que son instinct lui avait fait jusqu'alors éviter avec soin les sujets qui auraient

pu les révéler. — Dans ce tableau, tout est faux, exagéré, manqué, en un mot. Pas de drame, pas d'émotion; l'artiste, perdu dans des voies inconnues, se fatigue vainement pour produire une impression et des effets qu'il ne sent pas lui-même, et qu'il ne peut par conséquent communiquer au spectâteur. — Chose remarquable! les successeurs et les disciples de Wilkie n'ont pas réussi mieux que le maître dans les sujets terribles et passionnés. Il semble que la nature ait refusé absolument aux peintres anglais le don du drame et de l'émotion. Jamais ils ne trouvent l'accent véritable ou le cri parti du cœur; ils se noient dans les épisodes et les détails, multiplient les intentions et les nuances, distraient le regard, éparpillent l'attention, et jamais ils ne satisfont l'esprit et ne touchent le cœur.

Sous le rapport de la facture, l'*Insurgé irlandais* doit être jugé avec la même sévérité. Il est crû, vif et discordant, de sorte qu'on peut dire avec raison que ce tableau présente, avec le *Bedeau de la paroisse*, tous les traits qui, au point de vue du fond et de la forme, caractérisent l'École anglaise. Nous trouvons, en effet, dans le premier la vérité, l'observation, l'esprit, l'humour, avec tendance à la caricature, qui distinguent les tableaux réalistes et populaires des peintres modernes; et dans le se-

cond, l'exagération et la fausseté qui déparent presque toutes leurs œuvres élevées ou dramatiques. Quant à l'exécution, elle présente dans l'une et dans l'autre peinture les excès et les défauts que les critiques de tous les pays ont signalés avant moi chez les Anglais.

Wilkie a fait encore des portraits, et l'on peut voir à Marlborough-Palace un portrait un peu barbouillé peut-être, mais qui ne manque ni de vie ni de réalité. Les œuvres capitales de Wilkie dans ce genre sont les portraits en pied du roi Guillaume IV et de la reine Adélaïde, que l'on voit à Oxford, dans la bibliothèque Bodléienne. Ici encore, les nuances sont trop vives, les ombres ne se fondent pas, le dessin et le modelé laissent à désirer. Ces deux tableaux toutefois possèdent de très-belles parties. — Le roi est debout, revêtu de ses habits d'apparat; il s'appuie sur son épée; sa figure est expressive, un peu dédaigneuse; son attitude naturelle; et dans son ensemble, le personnage a de la vie et du relief. Le manteau et les ornements royaux ne manquent ni d'éclat ni de moelleux. Le fond est d'une assez belle couleur. En somme, le portrait du roi Guillaume IV est une belle œuvre qui fait grand honneur à un peintre de genre. — Le portrait de la reine Adélaïde est encore supérieur.

Tels sont les principaux ouvrages de Wilkie exposés dans les galeries publiques d'Angleterre. — Résumons maintenant nos appréciations en quelques mots.

Comme presque tous les artistes anglais, Wilkie est un artiste original et s'est formé tout seul ; il n'eut jamais ni maîtres ni modèles ; il n'étudia que la nature, et n'écouta que ses inspirations. Wilkie n'avait jamais vu de tableau lorsqu'il fit les *Politiques de village* et son *Recruteur de village*. Il créa, sans s'en douter, un genre nouveau de peinture domestique. On a dit que Wilkie procédait d'Hogarth. J'ai déjà repoussé cette opinion. Je veux bien qu'il ressemble à Hogarth jusqu'à un certain point, par la vérité, la science et le genre de son observation. Mais où est le drame, la portée, la colère et la justice qui émeuvent et passionnent dans les tableaux d'Hogarth, et transforment en quelque sorte l'œuvre du grand satirique en un impitoyable et terrible tribunal ?

Toutefois, le lecteur s'en souvient, la filiation de Wilkie est facile à établir. Wilkie a succédé, sans le savoir, aux grands peintres de genre domestique qu'il ne connaissait pas. Comme on l'a vu, il procède directement des Van Ostade et des Téniers. Il vient du Nord incontestablement ; il vient d'Allemagne, de Hollande surtout. Je n'en

veux pour preuve, en dehors de ses ouvrages, que la joie qu'il ressentit en touchant la terre d'Allemagne. Wilkie eut alors comme une intuition qu'il foulait le sol de ses ancêtres, et il éprouva en face des tableaux de ses maîtres inconnus un enthousiasme sans limites. — Wilkie était Saxon ; mais il était Anglais aussi, et les tendances de son origine primitive avaient été modifiées par la religion, l'éducation, les habitudes et les principes que le temps et les hommes avaient implantés successivement dans son pays natal. Ces conditions nouvelles donnèrent à son talent quelque chose de mordant et de fin, de spirituel et de railleur, qui manquait évidemment à ses pères, les artistes du Nord, trait nouveau et plus élevé, qu'il a transmis également avec son caractère, son genre et sa manière, à l'École dont il est le fondateur.

WILLIAM TURNER.

—

1769-1851.

Comme il aimait à le rappeler lui-même, Turner vint au monde dans une année féconde en grands hommes : en l'an 1769, qui vit naître à la fois Gœthe et Chateaubriand, Cuvier et Canning, Napoléon et Wellington. Aucun témoignage écrit ou verbal ne contredit directement l'assertion du peintre anglais. Seulement on a trouvé dans le registre des baptêmes de la paroisse de Saint-Paul un passage ainsi conçu : Joseph-William Turner, fils de Mallah Turner et de Mary sa femme, 14 mai 1775. — Si Turner ne se trompait pas sur la date de sa naissance, cet extrait établit qu'il ne fut baptisé que six ans après être venu au monde.

Les biographes de Turner ne nous apprennent rien de plus précis sur le lieu qui lui donna le jour. On croit cependant que Turner est né dans le De-

vonshire, où ses parents vécurent longtemps du travail de leurs mains. Plus tard, pour échapper à la faim qui les pressait, ils vinrent à Londres, et c'est là que nous les retrouvons cherchant dans les chances d'un petit commerce le pain de chaque jour. Ainsi, dès ses premiers pas dans la vie, Turner, comme tant d'autres, se heurta à toutes les misères et à toutes les angoisses, et vécut longtemps comme les siens dans la gêne et la tristesse. Rien, d'ailleurs, dans son enfance ne vint révéler une aptitude ou un goût particuliers pour l'art qui devait l'illustrer. En cela, Turner se distingue des autres peintres célèbres, qui presque tous, comme Giotto, ont manifesté de très-bonne heure d'étonnantes dispositions. Nul n'a pu dire quelle circonstance ou quelle fantaisie mit pour la première fois un crayon dans la main de Turner. Tout ce qu'on sait, c'est qu'il commença à exposer dans la boutique de son père de petits dessins qu'il vendait à très-bas prix. Peu à peu il se passionna pour son travail, et le démon de l'art ne tarda pas à s'emparer de lui tout à fait. Ses dessins prirent du caractère et furent remarqués; on en donnait une demi-guinée. Enfin, quelques personnes s'intéressèrent au jeune artiste, et on le fit admettre dans une manufacture où il fut employé à faire des impressions de couleur.

Dieu sait ce que cette nouvelle situation eût fait

de Turner, si un événement inattendu n'était venu à son secours. Un parent éloigné mourut, laissant tout son avoir à la pauvre famille. Fier des dispositions de son fils, le père eut l'heureuse inspiration de faire servir cette petite fortune à les développer. C'est ainsi que Turner put entrer dans l'atelier de Thomas Malton, peintre médiocre, connu seulement par un traité de perspective.

On peut dater de ce moment le succès et la fortune de Turner. Les amateurs qui fréquentaient l'atelier de Malton le distinguèrent bientôt et surent l'apprécier. Monro, le plus célèbre de tous, s'occupa activement du jeune peintre. Il l'aida de ses conseils, de sa bourse, et lui ouvrit sa galerie. Un autre amateur fort riche, et connu également par ses collections remarquables, accorda à l'artiste la même faveur.

Turner s'adonna au travail avec une ardeur à la fois persistante et passionnée. Il passait tous ses jours à étudier, à analyser, à comparer et à reproduire les modèles qu'il avait sous les yeux. Sa persévérance et aussi son habileté lui attirèrent bientôt des relations et des protecteurs. Ses copies se vendirent un bon prix, et les commandes arrivèrent, commandes bien humbles encore, et que le besoin seul forçait le jeune homme à accepter. C'étaient des architectes qui faisaient laver leurs plans, des

amateurs qui faisaient retoucher leurs ébauches; des grands seigneurs qui voulaient les *portraits* de leurs châteaux.

Par ces moyens, Turner augmentait ses ressources et se créait tous les jours de nouveaux partisans. D'ailleurs ces menus travaux ne l'empêchaient point de travailler à des œuvres plus sérieuses, et il ne perdait point de vue le but glorieux qu'il commençait à entrevoir. En 1787, il exposa un grand dessin du *Château de Douvres*, qui fut apprécié et loué; deux ans après, il fut admis comme élève à l'Académie des arts. — En 1792, il exposa une *Vue de Paris* et une *Vue de Chinck-ford-Hall* du comté d'Essex. Ces œuvres marquaient un progrès étonnant, et attestaient de remarquables facultés. — Une *Vue de Rochester*, qu'il exposa l'année suivante, eut encore plus de succès. Enfin les grands dispensateurs de gloire, les journaux, s'occupèrent de lui, et en entretinrent le public, tandis que les graveurs, de leur côté, popularisaient son nom et ses travaux.

Dès ce moment, Turner est *arrivé*, et son histoire ressemble à celle de tous les artistes que la fortune se plaît à couronner. Une fois célèbre, il devint riche; il fut recherché, encensé, adulé. Le public eut pour lui des complaisances infinies. Ses moindres ébauches étaient cotées à des prix fous, et

trouvaient toujours des admirateurs enthousiastes et des acheteurs acharnés. Dans les dernières années de sa carrière, Turner gagnait certainement en quelques jours plus que le Corrége dans sa vie tout entière, et lords et banquiers payaient ses moindres dessins plus que les souverains d'Italie ne payèrent jamais les tableaux des grands maîtres. Plusieurs fois ses paysages ou ses marines atteignirent le chiffre de cent mille francs, chiffre fabuleux pour une œuvre d'artiste vivant. — Ceux qui ont vu la foule se presser dans la galerie de Marlborough-Palace peuvent seuls se faire une idée du prestige que le nom et les œuvres de Turner ont exercé pendant sa vie et exercent encore sur ses compatriotes.

Comprend-on qu'au milieu de tant de faveurs et de caresses Turner ait toujours été avare, sec, égoïste, excentrique et misanthrope? Ses façons et sa conduite incohérentes éloignèrent constamment de lui l'estime et l'affection. Turner vécut isolé, fuyant les hommes et cherchant des lieux obscurs, pour y rester seul sous des noms inconnus. La mort le surprit à Chelsea, où il était caché depuis longtemps sous le pseudonyme de Booth. Tous les témoignages contemporains s'accordent à montrer l'artiste ainsi, insociable, inquiet, bizarre, et il ne faut rien moins que notre amour scrupuleux de la

vérité pour nous forcer à indiquer ce côté faible d'un grand artiste, dont nous voudrions voir le génie rehaussé par la noblesse des sentiments et la grâce du cœur. Une anecdote que l'on raconte en Angleterre fait voir sous son jour véritable cette individualité singulière. Je la répète parce qu'elle est très-curieuse et caractéristique.

Dans ses dernières années, malgré son avarice, qui était proverbiale parmi ses contemporains, Turner se refusait obstinément à vendre ses tableaux; bien plus, il ne reculait devant aucun sacrifice pour ravoir ceux qu'il avait précédemment vendus. Or il habitait alors une vieille maison dévastée, sans toiture et tombant en ruines littéralement. Ses tableaux, exposés à toutes les intempéries, se trouvaient menacés d'une destruction prochaine. Grand émoi à Londres, et même au palais de la reine, d'autant plus que le peintre ne voulait faire à sa maison aucune espèce de réparations. Plusieurs fois même il avait renvoyé avec menaces les ouvriers qu'on avait essayé d'introduire chez lui furtivement. — Parmi les œuvres ainsi en péril, il s'en trouvait deux surtout qui excitaient les regrets admiratifs de tous les connaisseurs: c'étaient le *Triomphe* et la *Chute de Carthage*, paysages étonnants, conçus et exécutés d'une manière fantastique, qui fait l'admiration des amateurs anglais. Pour la

gloire de l'École, il fallait à tout prix conserver ces chefs-d'œuvre à l'Angleterre. Comment faire? Tous les acheteurs étaient durement éconduits, et les envoyés de la reine n'étaient pas plus heureux. En vain parlait-on du vif désir qu'avait la souveraine de voir ces belles œuvres figurer dans une galerie publique; en vain lord Pembroke présentait-il quelquefois au vieil artiste un contrat en blanc, lui laissant la faculté d'écrire le chiffre qu'il voudrait : tout était inutile, et rien ne pouvait cette fois tenter l'avarice de Turner.

Enfin le lord président aux collections nationales alla trouver le vieux maniaque. « Vous désirez jouir de vos tableaux, lui dit-il, rien de plus juste! Mais pourquoi vous priver ainsi de l'argent qu'ils représentent? Si l'État offrait de vous payer la somme que vous fixeriez, tout en vous laissant ces tableaux... à la condition toutefois qu'à votre mort... » Pour toute réponse le peintre sourit d'une façon narquoise. « Vous refusez? — Oui. — Et pourquoi? — J'ai fait mon testament, et j'y ai parlé de mes tableaux. — Et?... — Ils seront enterrés avec moi!... »

De même que son avarice et sa bizarrerie, la vanité de Turner ne connaissait point de bornes. Il fit don à la *Gallery national* de deux de ses paysages, *l'Italie* et *Didon*, à la condition que ces

tableaux seraient placés à côté de deux paysages du Lorrain. Nous verrons plus tard si dans cette circonstance l'artiste anglais a été bien inspiré. — Il voulut encore qu'on lui élevât un tombeau, à côté de celui de Reynolds, sous le dôme de Saint-Paul, espérant donner, par ce voisinage posthume, une haute idée de sa valeur.

J'ignore si l'on a trouvé dans le testament de Turner la singulière clause dont j'ai parlé : dans tous les cas, l'État n'en a pas tenu compte, et la plus grande partie des tableaux de Turner, notamment le *Triomphe* et la *Chute de Carthage*, ont été placés à Marlborough-Palace, où je convie le lecteur à pénétrer en ce moment.

Ce qui frappe tout d'abord en parcourant les salles réservées aux œuvres de Turner, c'est la prodigieuse fécondité et l'étonnante variété de cet artiste. En effet, Marlborough-Palace ne renferme pas moins de cent huit toiles de Turner, représentant dans leur ensemble toutes sortes de sujets, paysages classiques et modernes, animaux, marines, scènes de religion, scènes de genre historique et de genre familier, portraits.

Aux premiers pas que je fis dans cette galerie, j'éprouvai, je l'avoue, un saisissement profond. Je me trouvais pour la première fois en face d'œuvres dont je n'avais vu que des gravures, et je découvrais

tout d'un coup d'admirables facultés chez un peintre qui, la veille encore, m'était à peu près inconnu. Grandeur et noblesse dans la composition, simplicité et largeur dans l'arrangement, de belles lignes, un effet sûr et vigoureux, une couleur éclatante et montée, de l'air, de la transparence, de la réalité, quelquefois un véritable caractère d'abstraction et d'idéal : telles étaient les qualités qui se montraient à moi successivement. Plus j'allais, plus j'étais ébloui; mais mon ravissement eut un triste revers.

En effet, vers le milieu de la galerie, l'artiste qui me charmait disparut tout à coup, et à sa place, je ne trouvai plus qu'un peintre incohérent, un coloriste extravagant, un artiste sans mesure et sans frein, qui paraissant pris subitement d'un inexplicable vertige, s'était lancé comme à plaisir dans toutes sortes de folies. Un instant, en voyant le mot *infinished* devant la plus excentrique de ces toiles, je crus que ces peintures désordonnées n'étaient que des ébauches bizarres, servant au peintre d'essai ou de point de rappel; mais des Anglais avec lesquels je me trouvais m'assurèrent que la plupart de ces tableaux étaient achevés, et exprimaient la pensée du maître tout entière. Ils me déclarèrent même que c'étaient ceux-là que le public de Londres et eux-mêmes préféraient. Alors, m'avisant de jeter les yeux autour de moi, je m'aperçus,

en effet, que les salles qui contenaient les œuvres que j'avais admirées étaient à peu près désertes, tandis que des visiteurs nombreux s'extasiaient devant les tableaux qui me choquaient.—Qu'est-ce donc que la beauté et le goût, me dis-je alors étonné et presque troublé?... Le sens du beau est-il soumis, comme tant d'autres notions, aux différences de pays et de temps? et faut-il répéter ici le mot de Pascal : « Erreur en deçà de la Manche, vérité au delà?... »

N'est-il pas permis de supposer, me dis-je encore, que le faux goût de la nation a influé sur le génie d'un artiste si ferme et si puissant dès ses débuts? — En ce moment, je rencontrai deux littérateurs français qui, comme moi, examinaient les œuvres de Turner. Je n'eus rien de plus pressé que de leur communiquer mes impressions; ils les partageaient entièrement. — L'artiste, me dit l'un de ces messieurs, aura voulu faire des concessions au goût d'un public absurde, et il se sera insensiblement égaré.

Non, quand on n'a pas vu les cinquante ou soixante toiles de la seconde manière de Turner, on ne peut point avoir l'idée de cette peinture et de ce faire auxquels il est impossible de trouver, dans aucune école, un terme de comparaison! Comme les premiers, d'ailleurs, ces tableaux représentent tou-

tes sortes de scènes et d'aspects : des couchers de soleil, des mers embrasées, des matinées, des crépuscules, des hommes, des femmes, des bergers, des marins, des vues de Heidelberg et de Venise ; de tout enfin, mais comment y reconnaître quelque chose ?.... Les maisons sont rouges, les vaisseaux bleus, les mers jaunes, les arbres oranges, les terrains roses et les gens de toutes les couleurs ; et chacune de ces nuances, jaune, bleue ou rouge, a été prise sans mélange sur la palette et appliquée dans toute sa crudité. Il est impossible de distinguer sur ces toiles rugueuses, d'ailleurs très-franchement empâtées, une ligne, une figure, un contour, une forme dessinée ou modelée. Les personnages n'ont pas de corps ; on ne sait ni comment ils sont construits, ni ce qu'ils font, ni comment ils se tiennent. Hommes et choses forment des groupes incohérents, sur lesquels l'œil ne distingue rien que des touches vives qui, comme une pointe aiguë l'affectent douloureusement, semblent le menacer et le forcent même à se baisser : et voilà précisément ce qui émerveille les Anglais ; de sorte qu'on se demande avec stupéfaction si, en fait d'esthétique, nos voisins n'ont point les mêmes principes que les artistes chinois, qui, comme on sait, trouvent trop simple d'imiter la nature.

J'insiste trop peut-être sur les égarements d'un

grand artiste; chronologiquement même, j'aurais dû commencer par la première moitié de l'œuvre de Turner qui ne mérite que des éloges. Mais j'ai voulu m'affranchir d'abord de la partie pénible de mon rôle de critique, afin de pouvoir donner tout à mon aise, aux premiers travaux du peintre anglais, le juste tribut d'admiration attentive et raisonnée qu'ils méritent certainement.

Après avoir examiné et comparé minutieusement les dates respectives des tableaux de Turner, je crois que l'on peut établir ainsi les diverses époques des phases que son talent a parcourues : de 1800 à 1815, l'artiste anglais n'obéit qu'aux inspirations de son génie; les œuvres de cette première manière sont toutes remarquables à divers titres et à différents degrés. Dès 1825, il est facile de signaler des indices d'inquiétude et de transformation. Le mouvement s'accentue et se poursuit durant les années qui suivent, jusqu'en 1830. Toutefois on peut saisir encore chez le peintre, pendant cette période, quelques essais de réaction, quelques tentatives de retour vers des préférences ou des souvenirs qui s'en vont s'effaçant de jour en jour. A partir de 1830, le changement est complet : toute notion, toute tradition disparaît, la nature et l'art semblent systématiquement oubliés ou dédaignés, et jusqu'en 1845 on ne retrouve plus rien de l'artiste qui nous

avait si vivement charmés et si puissamment intéressés.

Le premier tableau que je veux signaler, *la Sainte famille* (1803), se distingue absolument, par la nature du sujet et par son caractère, des autres œuvres de Turner; en effet, pour la première fois, pour la seule fois peut-être, le peintre anglais a abordé une scène religieuse : l'a-t-il traitée avec l'élévation nécessaire ? On peut sans injustice répondre négativement. Ce tableau appartient de droit à l'École réaliste espagnole ; on retrouve la même trivialité de types et d'attitudes, la même ignorance ou le même dédain de l'esthétique antique, le même mépris de l'idéal. On retrouve aussi, il faut le dire, le même relief et la même intensité, Cette double similitude frappe dans chaque détail du tableau : saint Joseph rappelle le type lourd et grossier que Ribéra particulièrement aimait à donner à ses docteurs et à ses moines : la sainte Vierge ressemble à une gitana d'Espagne, et le groupe sacré a l'aspect sauvage et désordonné d'une famille de vagabonds se reposant sur le chemin des fatigues de la maraude.

Comme on le voit, Turner n'était pas plus propre que Reynolds ou les autres peintres ses compatriotes à traiter convenablement les grandes scènes d'histoire ou de religion. Par une sorte de fatalité inexplicable, l'idéal a toujours manqué, comme on

l'a vu, même aux peintres les plus puissants et les mieux doués d'une école qui semble invinciblement condamnée à vivre toujours, malgré ses efforts dans les régions secondaires de l'art. Cette impuissance frappe d'autant plus que souvent, le lecteur se le rappelle, quelques-uns de ces artistes ont su trouver dans des compositions moins élevées la grandeur et le style.

Il en est de même de Turner. Les *Déesses du mal choisissant la pomme de discorde dans le jardin des Hespérides*, qui est peut-être le plus beau de ses paysages, porte vraiment l'empreinte de l'idéal. Ce tableau se rattache au genre classique, tel que l'ont compris et exécuté nos maîtres, le Poussin et surtout le Guaspre et le Lorrain. D'ailleurs il a été inspiré évidemment par l'étude et le souvenir des paysagistes français ; je dis plus : l'on sent que Turner a été possédé du désir bien arrêté de lutter avec nos maîtres, et même de réunir, s'il le pouvait, les diverses qualités qui les distinguent. Il a cherché à dérober au Poussin sa simplicité, sa noblesse et sa grandeur ; au Lorrain, sa transparence et son effet. — Des montagnes aux lignes simples, des rochers, des arbres bien groupés et d'un beau jet, des eaux profondes et transparentes, et, sur les premiers plans, les déesses qui cueillent la pomme de discorde, voilà le paysage. — Il est impossible de

regarder cette œuvre sans songer involontairement aux beaux paysages des peintres français que renferme la *National Gallery*. Durant combien de jours, durant combien de mois, Turner n'a-t-il pas dû les étudier et les copier, pour s'approprier ainsi leurs qualités et même leurs défauts? Car je trouve dans le dessin de ses personnages cette maladresse qu'on a si souvent reprochée à notre Claude. Malgré cette imperfection qui se rencontre dans toutes les œuvres de Turner, les *Déesses du mal dans le jardin des Hespérides* forment un tableau des plus remarquables. Je ne dis pas qu'il soit comparable aux meilleurs paysages du Poussin; mais, à coup sûr, le Guaspre ne nous a rien laissé de supérieur.

Dans un autre paysage, le *Déluge*, où Turner semble avoir eu plus particulièrement l'intention de se mesurer avec Poussin, l'avantage reste plus complétement encore à notre paysagiste, et le cadre de Turner, malgré ses grandes dimensions, malgré sa complication d'incidents et d'épisodes, et sa recherche d'effets dramatiques, est loin de produire l'impression profonde d'anxiété et d'horreur de la petite toile du Poussin.

On comprend qu'il m'est impossible d'analyser ou même de citer tous les paysages de Turner. Je dois forcément me borner à choisir parmi les soixante ou quatre-vingts grands tableaux de sa

collection, ceux qui marquent une évolution nouvelle dans le talent de l'artiste. — Toutefois j'appellerai encore l'attention du visiteur sur une grande toile qui représente un paysage et une scène mythologique : *Apollon tuant le serpent Python*, parce que ce tableau justifie certaines théories que j'ai eu plusieurs fois l'occasion d'établir. Il y a d'ailleurs de très-beaux détails dans cette page, et peu de peintres ont imaginé une création plus effrayante que ce monstre sans forme et sans nom, qui rugit et se tord, s'enlace autour des arbres qu'il déracine, des rochers qu'il renverse, et ne parvient point à échapper aux flèches meurtrières que le dieu abrité par un roc lui lance incessamment. — Mais ce que je veux faire remarquer, c'est le personnage principal, Apollon, qui, par ses formes et son type, s'éloigne complétement des traditions antiques. Ce dieu est d'ailleurs d'un bon mouvement, bien posé, dans l'attitude d'un homme qui est en garde et qui combat; mais il est trop grand, trop grêle, trop long. Ici encore l'Apollon mythologique est un Anglais jeune et beau certainement, d'après les idées anglaises; mais il n'est point le dieu de la beauté, selon les idées grecques. Il suffit d'indiquer ce détail; il s'accorde trop bien avec ce que l'on sait déjà de l'esthétique de l'École anglaise, pour que le lecteur ne sache pas l'apprécier.

Les paysages : le *Passage de la rivière* (1814), *Didon et Enée quittant Carthage, Matinée de chasse* (1815), le *Triomphe de Carthage*, la *Chute de Carthage* (1817), présentent déjà quelques germes de transformation. Ces tableaux tiennent le milieu entre les souvenirs et les habitudes qui ont guidé Turner jusqu'à ce jour, et les préférences nouvelles qui vont l'égarer peu à peu. Ces symptômes sont surtout manifestes dans les deux derniers de ces paysages faits en 1817. Turner commence à rechercher par-dessus tout le grandiose et le sublime. Il veut à tout prix surprendre et éblouir le spectateur. Cette préoccupation va bientôt devenir exclusive, et conduira insensiblement l'artiste au fantastique et au surnaturel; plus tard elle le fera tomber dans un délire véritable.

Il n'y a pas moins d'admirables détails, principalement dans le *Passage d'une rivière, Didon et Énée abandonnant Carthage*. Je veux surtout faire remarquer le soin et la conscience avec lesquels ces deux tableaux sont traités. On le voit, Turner ne se contentait pas, comme tant d'autres, d'un effet général plus ou moins exact, plus ou moins réussi; au contraire, chaque partie de ses grandes toiles l'absorbait tour à tour. Il n'oubliait rien, ne négligeait rien; il étudiait chaque détail séparément, s'efforçant ensuite de le relier à l'ensemble, et il

n'abandonnait une toile que lorsque tout était minutieusement achevé. Aussi quelle grandeur et quelle finesse! Malgré cette légère tendance au fantastique, qui peut-être passerait inaperçue chez un autre, le *Passage d'une rivière* et *Didon et Énée* sont deux paysages profonds, lumineux, éclatants, vaporeux, d'un effet majestueux et splendide.

Parmi les tableaux les moins extravagants de la dernière manière, je signalerai quelques *Vues de Venise et d'Italie*, qui sont seulement très-audacieuses de couleur et d'effet. S'il avait su rester dans cette limite, Turner eût encore produit des œuvres qui n'auraient pas été sans charme. Pour ce qui est de la masse des autres tableaux faits dans les dernières années, j'ai promis de n'y pas revenir et de respecter la folie d'un grand talent.

Les paysages à l'aquarelle de Turner, car Turner s'est aussi essayé à ce genre éminemment anglais, portent l'empreinte de ses qualités et de ses défauts. Quelques-uns sont fort remarquables; on doit dire cependant que, dans cette peinture secondaire, Turner ne s'est pas montré supérieur à quelques-uns de ses compatriotes.

Autant et plus peut-être que les paysages de sa première manière, les *animaux* de Turner doivent être loués presque sans restriction. Ces tableaux

sont exécutés en dehors de toute préoccupation. Turner ne songe plus à lutter avec Claude ou le Poussin ; il ne cherche plus à frapper le spectateur par des effets inattendus. Il se met tout simplement en face de la nature, et, se laissant aller à son émotion, il l'étudie et la copie sans parti pris, et selon son organisation. Ce procédé nouveau a donné à la fois aux tableaux de ce genre un caractère réaliste et un sentiment moderne, qui, unis dans une juste mesure, en font à mon avis des œuvres de premier ordre. On aperçoit bien encore dans ces œuvres des maladresses ou des négligences de dessin que j'ai signalées ailleurs, mais pour l'effet général, pour la vérité des animaux, pour la force et l'ampleur avec lesquelles ils sont rendus, ces toiles peuvent, je crois, se comparer sans désavantage aux œuvres de Sneyders. Les paysages qui encadrent ces scènes champêtres ont une finesse de ton et de lumière, une transparence et surtout une réalité que Turner n'a jamais dépassées. Il suffit de signaler au visiteur le *Paysage avec château*, et surtout *Abingdon et Windsor*.

Dans ses marines comme dans ses paysages, Turner se montre tour à tour artiste supérieur et peintre extravagant. La plus célèbre, sinon la meilleure des marines de sa première manière, est la *Mort de Nelson*, le héros populaire, qui a peut-

être inspiré autant de tableaux et de statues que Wellington.

Ce tableau représente le combat naval de Trafalgar, livré, le 21 novembre 1805, par Nelson aux Français sous les ordres de l'amiral de Villeneuve. — La toile tout entière est remplie par les énormes carènes des bâtiments de guerre : à droite, c'est le vaisseau français qui foudroie l'ennemi de bâbord et tribord ; à gauche, le vaisseau-amiral anglais, sur lequel on distingue mille scènes de fureur et de désolation. Nelson vient d'être frappé par un boulet français. Ses matelots l'emportent en pleurant, et le déposent sur le pont. En un clin d'œil, la fatale nouvelle s'est répandue depuis la sainte-barbe jusqu'à l'extrémité des mâts. Accourus de toutes parts, les soldats et les marins se pressent autour de leur chef en jurant de le venger. On voit les officiers, au premier rang, les exciter et combattre avec eux. Le bâtiment tout entier semble frémir de rage et de vengeance; et ses flancs vomissent le feu et la mort par leur triple rangée de caronades. — A l'extrémité du pont, quelques matelots apportent un drapeau tricolore pris sur les Français pour envelopper glorieusement leur amiral mourant. — Une couleur forte, montée, profonde, dans une gamme un peu sombre mais parfaitement suivie ; de la vérité et du mouvement, de la furie et

du drame, telles sont les qualités qu'il faut signaler dans ce tableau; plusieurs de ces qualités se retrouvent dans les autres marines de Turner. — En général, les marines du peintre anglais ne se ressentent point, comme certains de ses paysages, de souvenirs ou de traditions classiques. Elles sont faites plus librement et sous l'impression plus directe de la nature.

La *Jetée de Calais*, 1803, le *Naufrage des barques de pêcheurs*, 1805, ne le cèdent en rien à la *Mort de Nelson*. — La *Meuse*, 1819, comme tous les autres tableaux de la même époque, présente déjà quelques symptômes de fausseté et d'aberration.

En tête des tableaux de genre, il faut placer un assez grand tableau de genre historique qui eut à son apparition un grand retentissement : non point qu'il soit supérieur aux autres, au contraire; il date de 1818, et porte déjà plus d'une marque d'égarement; mais parce qu'il représente un sujet vibrant pour le patriotisme des Anglais, plus chauvins qu'on ne croit. Je veux parler du *Champ de bataille de Waterloo*. — La plaine où l'on s'est battu est sinistrement éclairée par la lune blafarde. A droite, une armée en désordre s'enfuit à travers de sanglantes lueurs. C'est la nôtre. A gauche, sur le premier plan, on aperçoit un amas informe de morts, de mourants, d'armes et de chevaux. Une multitude de femmes

portant de sinistres falots, s'agitent au milieu de ces débris, et cherchent à reconnaître les morts. — Le paysage et la mise en scène ont un caractère lugubre et saisissant. Malheureusement l'œil se perd dans les détails du premier plan. Il y règne, en effet, une complication, une confusion extrêmes. On ne distingue rien que quelques figures de femmes perdues au milieu des cadavres. Ajoutons que l'effet de lumière n'est point réussi, et que les flambeaux ne projettent point une lueur réelle.

A cette grande toile je préfère sans hésiter tous les petits tableaux de genre familier. Car Turner, je le répète, a également abordé ces sujets réalistes et populaires qui semblent le lot exclusif de l'École anglaise de nos jours. La *Boutique du forgeron*, 1807, est un parfait modèle du genre. Rien ne manque à cette toile de ce que nous ont montré autrefois les réalistes flamands, de ce que nous montrent aujourd'hui les réalistes anglais, ni les ouvriers aux manches retroussées, ni les badauds et les importants de village discutant politique, ni les chevaux qu'on ferre, ni les animaux domestiques, ni aucun de ces détails que recherchent avec tant de soin les peintres appartenant à des écoles qui n'ont pas souci de l'idéal. — La *Pétition* est une œuvre d'un sentiment plus élevé et plus touchant. Inférieur aux autres sujets de genre pour les

qualités d'exécution pour le dessin notamment, qui a encore ici plus de vague et de lourdeur, ce tableau est, en revanche, supérieur à tous les autres, au point de vue de l'idée et de l'expression.

On le voit, le peintre anglais, semblable en cela à tous les grands artistes, n'était point un spécialiste; il a successivement abordé et quelquefois traité avec une grande supériorité tous les genres de peinture. S'il n'a pas produit ce que nous appelons de grands tableaux d'histoire et de religion, il faut en accuser plus peut-être les circonstances et le milieu qui l'entourèrent que sa propre organisation. D'ailleurs plusieurs de ses paysages peuvent, à la rigueur, être considérés comme des scènes d'histoire, à la façon de la *Bataille des Cimbres* de M. Decamps. Tel est l'*Annibal passant les Alpes,* 1812; telle est la *Destruction de Sodome*, grandes toiles qui, outre une belle facture, ont encore de la grandeur, du drame et du mouvement.

Maintenant, afin de compléter cette étude, j'engage le visiteur à me suivre à la *National Gallery*, où, d'après la volonté de Turner, on a exposé, comme je l'ai déjà dit, deux paysages de son choix entre deux paysages du Lorrain, et à côté des paysages du Poussin. Nous pourrons établir ainsi la valeur comparative de ces maîtres, entre lesquels les Anglais affectent de ne point mettre de différence, et partir

de là pour résumer dans un coup d'œil synthétique notre opinion sur l'artiste dont nous nous occupons.

Il ne faut pas un examen bien long ou bien minutieux pour voir clairement que les paysages exposés à la *National Gallery* ont été conçus et exécutés sous l'influence et le souvenir des paysagistes français; il suffit encore de quelques moments d'attention impartiale pour décider que ces tableaux sont inférieurs aux tableaux de nos maîtres. En effet, ils n'ont pas la noblesse, la gravité, l'austérité des paysages du Poussin; ils n'ont pas non plus la finesse, la transparence, l'harmonie sereine et tranquille des paysages du Lorrain.

C'est surtout avec le Lorrain, on le voit facilement, que Turner a eu cette fois l'intention de lutter. On retrouve la même composition, le même effet, en un mot le même paysage.—A droite et à gauche, de beaux arbres, de beaux monuments aux hautes colonnades; au premier plan, la mer sur laquelle les rayons d'un soleil voilé se projettent en scintillante traînée: des matelots aux draperies éclatantes, portant des marchandises, vont et viennent des vaisseaux au rivage. — Les paysages de Turner sont presque une copie littérale des paysages de Claude, et cette fidélité d'imitation dans l'arrangement et la composition permet de mieux apprécier les différences qui existent dans le faire et dans l'exécution. Turner est à

la fois plus monté de ton et moins éclatant que Claude; il a moins de simplicité, de lumière et de clarté. Souvent, pour produire ses effets, il a recours à des oppositions fortes, à des ombres intenses que Claude n'emploie jamais, et ces oppositions de couleur et de ton donnent à ses tableaux un effet opaque et lourd; quelquefois même elles rompent l'harmonie locale. Disons encore que les eaux de Turner ont moins de transparence, de mouvement et de profondeur que les eaux de Claude, et que les personnages sont d'un dessin encore plus lâché, d'un contour à la fois plus vague et plus sec. Enfin Turner n'a jamais possédé la liberté et la spontanéité de Claude, dont le génie, planant toujours dans des régions sereines, sait nous montrer sans effort de rayonnantes splendeurs.

J'avoue d'ailleurs que, pour ma part, je n'eusse pas choisi les deux paysages de la *National Gallery* pour les mettre en parallèle avec ceux du Lorrain. Ces deux tableaux portent déjà des marques distinctes d'égarement; mais ces défauts leur auront valu probablement l'honneur d'entrer en lutte. Ceci doit nous rappeler qu'il est impossible d'apprécier cette question, qui est aussi une question de patriotisme, avec l'impartialité nécessaire. Les Anglais et nous, n'avons pas le même criterium. Ils admirent, ils vantent beaucoup ce qu'ils appellent *la nature métaphysique, le mystère, la magnificence de Turner*, et c'est

précisément ce que nous critiquons. Le caractère prestigieux des dernières œuvres de leur maître les enthousiasme et les transporte ; et nous, basant notre jugement sur le goût universel, nous repoussons absolument tout ce qui est en désaccord criant avec la nature.

Les Anglais, nous le savons, veulent à tout prix trouver dans leur École un peintre à opposer à nos grands paysagistes; mais ce n'est point à Claude, encore moins à Poussin, que nous leur permettrons de comparer Turner ; tout au plus le laisserons-nous au troisième rang sur la même ligne que le Guaspre. —Quoi qu'il en soit de cette querelle à la fois artistique et nationale, nous reconnaîtrons volontiers, en finissant, que par la variété, la fécondité, la force et l'ampleur de sa première manière, Turner est un des artistes dont l'art moderne doit le plus s'honorer, et que, malgré les errements de la fin de sa carrière, l'École et la nation qui l'ont produit ont le droit d'en être éternellement fières.

JOHN CONSTABLE.

1776-1837.

La vie des artistes modernes offre, en général, peu de ressources au biographe et peu d'attrait pour le lecteur. On n'y trouve en effet aucun de ces incidents héroïques ou saisissants, aucun de ces traits ou de ces aventures romanesques qui donnent un caractère si original et si intéressant à la vie des artistes de la renaissance et aux livres qui nous l'ont racontée. Ainsi que l'a dit excellemment M. Th. Gautier, nos peintres et nos sculpteurs ne sont plus mêlés aux passions, aux affaires, à l'existence intime et fiévreuse des peuples ou des cités; ils ne sont plus chefs de ville comme Michel-Ange, ni ambassadeurs comme Rubens. En Italie comme en France, en Angleterre ou en Hollande, ils vivent humblement, modestement, loin du bruit de la foule et des agitations publiques. Le plus souvent ils restent confinés dans leurs ateliers, et si

quelques-uns en sortent brillants et honorés, ce n'est que lorsque l'œuvre parachevée dans le silence et l'obscurité les a désignés au triomphe et aux acclamations.

L'histoire d'un artiste se réduit donc, de nos jours, à l'histoire de ses idées et de ses œuvres. Raconter sa vie, c'est raconter ses travaux et ses luttes; c'est marquer son point de départ, suivre la marche et les évolutions de sa pensée à travers les difficultés des temps, l'hostilité des hommes, les découragements de l'âme et les doutes de l'esprit; c'est enfin étudier et connaître l'homme intellectuel et moral. Cette tâche est digne de tous les efforts de l'écrivain; elle a peut-être peu d'attrait et de mérite pour des lecteurs frivoles, mais elle intéresse fortement les hommes qui aiment et étudient sérieusement les arts.

Je faisais ces réflexions en lisant la vie de John Constable, publiée d'après ses lettres par son ami le peintre Leslie : vie modeste, assurément, qui n'eut ni les grandeurs de la vie de Thornhill, ni les enivrements de la vie de Lawrence, et qui s'écoula tout entière, paisible et laborieuse, entre les préoccupations de l'art et les joies du foyer. « Ma famille, la nature et mes tableaux, voilà le monde que j'aime, » a répété Constable maintes fois; et cette parole résume parfaitement son caractère, son existence et ses travaux.

Constable eut à lutter presque toute sa vie, et il ne dut son triomphe qu'à des efforts persévérants. Fils d'un propriétaire aisé du comté de Suffolk, il trouva dans sa famille les premiers obstacles. Son père ne voulait point pour lui d'une carrière que son esprit positif, et peut-être aussi son ignorance et son entêtement, ne lui montraient que pleine de misères et d'écueils. Ces sortes de répugnances, communes en France, sont fort rares en Angleterre, où les parents ont l'habitude de laisser chaque enfant suivre son inclination et travailler comme il l'entend à son avenir. La résistance du père de Constable est un fait anormal que l'on doit remarquer. Ainsi que ses ancêtres, ce gentleman agriculteur avait passé sa vie sur son domaine et au milieu de ses ouvriers. Il y avait trouvé la tranquillité, la satisfaction de ses goûts simples, le bonheur enfin, et il n'admettait pas que son fils pût désirer autre chose ni agir autrement. Ne fallait-il pas d'ailleurs continuer les traditions de la famille? Aussi regarda-t-il les penchants et la vocation du jeune homme comme un caprice ridicule et passager, et, pour l'en détourner complétement, il l'établit à Bergolt, à quelque distance de la maison paternelle, pour surveiller l'exploïtation de l'un de ses moulins. C'était, comme l'on dit vulgairement, *mettre de l'huile sur le feu;* car John, mis ainsi chaque jour en commu-

nication directe avec la nature, n'en devint que plus passionné et plus ardent. A la vérité, il ne négligeait point ses devoirs de meunier; mais, pendant que le grain se changeait en farine, que pouvait-il faire, sinon regarder, du haut de son observatoire, le ciel et les nuages, et qui pouvait alors l'empêcher de reproduire leurs formes et leurs mouvements?

C'est à cette année, que Constable passa tout entière au moulin de son père, que l'on doit attribuer la vérité puissante de ses ciels et le grand soin qu'il apporta toujours dans cette partie de la composition. Nul artiste n'a peut-être poussé plus loin la variété et la réalité des ciels; aucun, à coup sûr, ne les a étudiés plus minutieusement. « Le ciel, » a dit plus tard Constable, » doit toujours être le point essentiel de la composition; le ciel est la clef, la note et l'expression principale du sentiment d'une œuvre. » — « Je viens de faire une cinquantaine de ciels, assez grands pour qu'ils soient terminés, » écrivait-il dans la maturité de son talent à son ami Leslie.

On a conservé les *Études* de Constable. Elles sont peintes à l'huile sur de larges feuilles de papier-carton. Toutes portent, au revers, des notes sur la date du jour, l'état du temps, la direction du vent, etc...

Mais les ciels faits par le jeune artiste sur le moulin de Bergolt n'avaient point encore cette importance et cette dimension : c'étaient tout simplement des croquis légers, des esquisses au crayon, qui reproduisaient, avec plus ou moins de bonheur, l'aspect du ciel et le mouvement des nuages.

Cependant, tout incomplets qu'ils étaient encore, ces dessins attirèrent l'attention de quelques amis du père. « C'est une faute, » dirent-ils, « de dédaigner de semblables dispositions. » Le père résistait toujours, et John, de son côté, continuait à moudre avec la même soumission et à dessiner avec la même ardeur. Ses dessins prenaient chaque jour de la valeur, et chaque jour les remontrances des amis devenaient plus pressantes. Enfin le père fut forcé de donner son consentement, et de permettre à son fils d'aller à Londres.

John se mit au travail en arrivant. Ses premiers essais furent encouragés, et Parrington le prit sous sa protection. Ces bonnes nouvelles se succédaient au foyer paternel, sans pouvoir changer les sentiments ou les dispositions de la famille : le père regrettait son successeur, perdu dans un art qu'il n'estimait guère ; et la mère aurait préféré les joies tranquilles et l'obscurité d'une vie douce aux enivrements et aux triomphes d'une vie fiévreuse et tourmentée. — Ces réponses affligeaient profondé-

ment le jeune artiste. Souvent il fut tenté de renoncer à tout, à ses rêves, à son travail, à son art, pour ramener au foyer, par sa présence, l'union et la sérénité. Heureusement que John était né véritablement artiste : il combattit longtemps ; mais sa vocation l'emporta, et il n'interrompit pas ses études et ses progrès.

Constable eut bientôt de nouvelles luttes à soutenir. Dès les premiers jours, il put s'apercevoir que l'art, tel qu'il le comprenait et le pratiquait, n'aurait point de partisans : artistes et public lui étaient également hostiles.—Il expose pour la première fois un paysage en 1802, et ce paysage n'obtient aucun succès. Au contraire, on le critique durement. Les uns lui reprochent de faire du paysage vrai et de reproduire la nature simplement · le goût était alors à la routine et à la convention ; d'autres trouvent ses peintures *spotty,* sales, parce qu'elles sont largement empâtées. « Le grand défaut des peintres de ce temps, » écrit Constable pendant cette exposition, « est la *bravura,* le désir de faire mieux que la nature. La mode le veut ainsi ; elle a toujours eu ses moments de domination ; mais tôt ou tard la vérité triomphe, et elle obtient seule les applaudissements de la postérité. »

Et cependant combien ces premiers paysages étaient loin de l'idéal que Constable rêvait ! com-

bien l'artiste les trouvait faibles à son point de vue et entachés des défauts qu'il blâmait! — « Voici deux ans, » écrivait-il à la même époque, « que je perds à étudier les autres, et à chercher d'après eux la vérité. Jusqu'à présent je me suis efforcé, non pas de rendre la nature telle que je la vois et telle que je la sens, mais uniquement de produire des paysages semblables à ceux des autres peintres. Mais, c'en est fait, je quitte les sentiers battus, où mon talent s'est presque fourvoyé. Je retournerai à Bergolt, sur mon moulin. Je regarderai de nouveau la nature, sans prévention, sans souvenirs, s'il est possible, et je la rendrai simplement. Il n'y a rien à ces expositions qui mérite la peine d'être étudié. Malgré tout, je suis très-content d'avoir exposé : j'ai appris à me juger et à juger les autres. »

Telles étaient alors les pensées, les inquiétudes et les tâtonnements de Constable. Toute sa vie il conserva le même culte pour la nature, la même antipathie pour les imitateurs. Il répétait souvent ce mot de Léonard : « Un peintre qui imite un autre peintre n'est plus le fils de la nature ; il n'en est que le petit-fils. » — « Quoi ! » disait-il encore, « regarder toujours de vieilles toiles enfumées et crasseuses, et jamais la campagne, la verdure et le soleil ! Toujours des galeries et des musées, et jamais

la création ! » — Constable revint donc à Bergolt et chercha à appliquer ses nouvelles idées. — « Dès que je suis assis, le crayon ou le pinceau à la main, » écrit-il à Leslie, « je fais tous mes efforts pour oublier que j'ai vu des peintures. » — Telle était dans ces moments l'ardeur de sa contemplation, que bien souvent on l'a surpris regardant encore fixement devant lui, tandis que l'obscurité voilait tous les objets. On raconte même qu'un jour, un mulot, trompé par son immobilité, se blottit dans une de ses poches.

« Je vis seul, » écrivait-il encore, « au milieu des chênes et des solitudes d'Helmingham. Je passe tout le jour à errer, à admirer et à copier les beaux arbres qui m'entourent. » — Constable avait une prédilection particulière pour les frênes. Aucun arbre ne lui paraissait aussi élégant et aussi beau. — « Venez, » lui disaient ses amis, lorsqu'ils voulaient l'attirer chez eux et lui donner quelque repos, « nous vous montrerons de beaux frênes et des moulins pittoresques. » — Et Constable se hâtait de quitter son atelier et de répondre à cet appel, surtout si l'on était au printemps, saison qui avait pour lui des séductions incomparables. Il faut l'entendre alors retracer ses impressions. — « La nature renaît ; tout verdit, tout fleurit, tout s'épanouit autour de moi : à chaque pas, il me semble entendre

ces paroles de l'Écriture : « Je suis la résurrection et la vie. »

Mais Constable dut quitter bientôt ses chères solitudes. Il fallait se montrer de nouveau sur le théâtre de la lutte, à Londres, au milieu de ses rivaux. Dans ce second voyage, Constable fit franchement sa profession de foi. Les nouvelles toiles qu'il exposa étaient tout imprégnées du parfum de la nature, et avaient comme un reflet de ses longues et ardentes contemplations. Elles marquaient un degré de plus dans l'expression de cette vérité émue, qui était la véritable originalité et la grande force du talent de Constable; aussi provoquèrent-elles un *tolle* général. Tout le monde cette fois se mit contre l'artiste, même ses amis des premiers jours. — « Vous vous perdez, » lui disaient-ils, « et votre obstination nous afflige profondément. » L'un d'eux, toutefois, le prédicateur Fischer, sut comprendre et soutenir Constable. L'artiste eut le bonheur de trouver encore un appui plus puissant. Une belle et pure jeune fille avait deviné son talent, apprécié son caractère, et elle s'était volontairement liée à sa fortune. Cette jeune fille fut la consolation de ses défaites, l'ange gardien des mauvais jours. Ils s'étaient donné leur amour et leur foi ; mais la vie était si rude pour chacun qu'on hésitait à réunir cette double misère. Il fallait attendre que la des-

tinée moins adverse amenât quelque heureux jour. Or ce jour ne venait pas. Cette fidélité dura près de dix ans, et quand le mariage vint enfin la couronner, rien ne promettait aux deux époux un avenir plus clément.

Un peintre célèbre alors, et que nous avons cité quelquefois, Benjamin West, parut aussi comprendre l'artiste méconnu. — « Du courage, jeune homme! » lui dit-il un jour après avoir examiné quelques-uns de ses tableaux; « vous aimez la nature et l'art: tôt ou tard vous serez récompensé. »

Ce n'était point assez de quelques amis pour lutter contre tout un public; aussi Constable avait-il parfois des moments d'amer découragement et d'angoisse cruelle. Ce fut pendant une de ces défaillances qu'il s'essaya, vers 1812, à d'autres genres de peinture. Il fit du portrait, de l'histoire, et même des tableaux religieux que l'on peut voir dans les églises de Suffolk; mais sa mère fut la seule qui applaudit à sa tentative, et Constable cette fois n'eut pas besoin de l'indifférence du public et du silence de ses amis pour voir qu'il faisait fausse route. Il sentit alors, plus que jamais, que la nature l'avait voulu paysagiste, et rien que paysagiste. Il revint donc au paysage avec une ardeur plus passionnée. — « Tant pis pour mes contemporains, » écrit-il à Fischer, « s'ils ne veulent pas m'apprécier. Ils di-

ront ce qu'ils voudront de mon art, mais je n'en changerai pas. D'ailleurs puis-je changer mon organisation? Je sens ce que je sens, et je dois respecter et traduire fidèlement mes impressions... Mais sans vous, mon ami, que deviendrais-je? »

« Je ne travaille que pour l'avenir, » dit-il encore un jour, dans un moment de dépit. — Heureusement pour lui, ses contemporains devancèrent le jugement de la postérité. Il semble que le peintre Fuseli, Suisse naturalisé Anglais, et homme de beaucoup d'esprit, ait été l'un des premiers à lui rendre justice. — « J'aime les paysages de Constable, » disait-il, « chaque objet est à sa place. La couleur est belle et l'effet pittoresque. »

Déjà, en 1814, deux des paysages de Constable avaient été remarqués et achetés. L'un, l'*Ecluse*, fut acquis par un connaisseur estimé, M. Carpenter, libraire dans Bound-Street, qui l'exposa dans son magasin. C'était presque un succès. En 1819, un autre des tableaux de Constable, représentant un site de la Stone, rivière de Suffolk, valut à son auteur d'être admis comme membre associé à l'Académie des arts. Mais ce fut l'exposition de Paris de 1825 qui fit accepter définitivement le paysagiste. On peut dater de ce moment le succès et la fortune de Constable.

Il y avait près de trente ans que l'artiste travail-

lait et luttait, restant toujours aussi obscur et aussi pauvre, lorsque son ami Leslie lui conseilla d'envoyer ses paysages à Paris. « Le public anglais est stupide, » lui écrivait-il le 18 janvier 1824. « Si les amateurs de Paris vous apprécient, il soupçonnera peut-être que vous avez quelque mérite. » Constable se décida à tenter cette dernière ressource. Il vendit quelques-uns de ses tableaux à un marchand français, à la condition qu'ils seraient exposés au grand salon du Louvre. — Constable affronte gaiement le jugement de nos concitoyens. « Espérons que je saurai toucher les cœurs de pierre des Parisiens. Voyez-vous au Louvre les fermes et les vallées du comté de Suffolk?... »

Non-seulement les paysages de Constable furent remarqués à Paris, mais ils y causèrent encore une impression profonde. On peut même dire, comme nous le répéterons plus tard, qu'ils firent une révolution dans notre École. Ils révélèrent la vérité aux peintres français, et contribuèrent puissamment à les lancer dans cette étude de la nature qui a revivifié notre paysage et lui a donné tant d'émotion et tant de charme.

Voici comment Constable s'exprime à ce propos : « Collins, » écrit-il, » prétend qu'à Paris on ne connaît que trois peintres anglais : Wilkie, Lawrence et Constable; mais les critiques parisiens s'élèvent

contre l'engouement du public, et parlent durement aux jeunes peintres. — Quelle ressemblance, » s'écrient-ils, « trouvez-vous entre ces peintures et celles du Poussin, que nous devons toujours admirer et prendre pour modèles?... Prenez-garde aux tableaux de cet Anglais, ils perdront l'École. Là n'est point la vraie beauté, ni le style, ni la tradition. — Je sais, » ajoute Constable, « que mes compositions ont un caractère original; mais cela fait leur mérite à mes yeux, et d'ailleurs j'ai toujours aimé ce précepte de Sterne : « Ne vous préoccupez « point des doctrines ou des systèmes; allez droit « devant vous, et suivez votre nature. »

Ces extraits donneront une idée de l'impression extraordinaire que produisirent à notre exposition les tableaux de Constable. Ce retentissement fut tel que le comte de Forbin-Janson, alors directeur des Musées royaux, leur donna la place d'honneur au grand salon Carré. La cour les remarqua à son tour. Charles X voulut les voir plusieurs fois; et enfin, autant pour reconnaître leur mérite que pour faire acte de courtoisie française, le roi décerna la médaille d'or à leur auteur.

« Le roi, dans sa visite au Louvre, a longtemps regardé mes peintures, et il m'a décerné la médaille d'or. »

Voilà avec quelle simplicité et quelle modestie

Constable annonce à ses amis son succès éclatant.

Dès ce moment, la réaction est complète en Angleterre, et l'enthousiasme des Anglais pour leur peintre couronné à Paris ne connaît pas de bornes. On se dispute ses tableaux avec fureur; Constable est élu membre de l'Académie, et l'on crée pour lui une chaire spéciale de paysage. Ses leçons sont écoutées, recueillies avidement; et en Angleterre, comme en France, ses doctrines sont ardemment pratiquées par un groupe nombreux de jeunes peintres.

Cela se passait vers 1830. Constable avait lutté trente ans. Il ne jouit pas longtemps des fruits de sa victoire, car il mourut en 1837, ayant eu toutefois le bonheur de voir dans ses dernières années son nom et ses travaux grandir chaque jour dans l'opinion publique.

La grande gloire de Constable, c'est d'avoir combattu courageusement et vaincu des systèmes faux en ouvrant au paysage une route nouvelle. Il étudia obstinément la nature, dans un temps où ses contemporains en masse ne cherchaient leurs modèles ou leurs inspirations que dans les ateliers ou les musées. En Angleterre, comme en France, on se fourvoyait à l'envi sur les traces des tristes imitateurs de nos maîtres classiques. Le genre académique était seul enseigné, seul pra-

tiqué pour arriver au beau. Constable eut l'honneur de s'insurger le premier contre des systèmes que soutenaient alors toutes les écoles et tous les maîtres. Turner et Bonnington l'aidèrent puissamment dans ses efforts. Leurs doctrines passèrent ensuite le détroit, et, se développant rapidement, produisirent en France les résultats que l'on connaît; c'est donc de l'Angleterre qu'est venu le premier signal de révolte et d'émancipation, et il ne serait peut-être pas difficile de trouver en ce moment parmi nos peintres les plus aimés des points de parenté frappants avec les novateurs anglais.

On se tromperait, toutefois, si l'on croyait que ce culte absolu de la nature ait fait tomber Constable dans l'écueil du réalisme et de la vulgarité, si fatal à tant de ses disciples. Constable composait certainement ses paysages, et il serait difficile de trouver dans son pays le modèle exact de ses tableaux. Non-seulement il choisissait les formes, les arbres et les différents détails de ses paysages avec un soin minutieux et un goût parfait, mais encore il embellissait, il agrandissait; en un mot, il idéalisait l'ensemble de son œuvre : d'ailleurs divers passages de ses conférences ne laissent aucun doute sur la manière dont le peintre anglais comprenait et pratiquait ce point important. Dans chaque leçon Constable exalte le style et l'idéal, et ses

deux maîtres préférés sont Claude et le Poussin.

Les biographes de Constable n'oublient jamais de répéter certains mots d'artistes et d'amateurs qui sont devenus populaires en Angleterre. « Quand je regarde un paysage de Constable, » disait Bannister, « je sens un vent froid qui me souffle au visage. » Fuseli disait encore : « Devant un paysage de Constable, j'ai toujours envie de mettre mon pardessus et de déployer mon parapluie. » En France, l'impression avait été la même. « Ne semble-t-il pas que les paysages de cet Anglais sont couverts de brume? » disait-on au salon de 1825.

Ces mots passent à tort, selon moi, pour une appréciation exacte du talent de Constable. En effet, Constable n'a pas peint seulement des ciels brumeux ou des plaines mouillées. Je citerai à l'appui de mon assertion les paysages de Marlborough-Palace, qui sont peints en pleine lumière et en plein soleil. D'ailleurs, comme on l'a vu par maints passages de ses lettres, Constable aimait par-dessus tout le printemps et ses effets radieux. Le réveil de la nature avait pour lui des charmes infinis. L'éclat du ciel, la transparence de l'air, la verdure nouvelle, le frémissement joyeux de toute la campagne dans un jour de printemps, le rendaient presque fou. Rien ne lui semblait beau et digne d'être reproduit, comme la couleur fraiche et ten-

dre des jeunes bourgeons, et Constable s'appliqua d'autant plus à imiter cette nuance délicate, qu'on croyait à cette époque impossible de rendre le vert de la campagne et des arbres au printemps. « Le vert de la nature au printemps, » écrivait un critique célèbre, Matthews, dans le *Journal d'un invalide*, qui avait alors un grand succès, « ne peut point être imité... Si l'on veut être vrai, il faut renoncer aux teintes vertes du printemps, et se borner aux teintes brunes de l'automne : c'est la seule couleur que la palette puisse donner. »

« On ne peut mettre dans ses paysages que des arbres bruns, » disait encore un jour à Constable le peintre amateur sir George Beaumont. « Je ne sais, « répondit Constable : » je ne mets jamais de ces couleurs dans mes tableaux. » Et comme une autre fois le même sir George lui disait, en lui montrant la couleur d'un violon de Crémone : « Voilà le ton qui domine dans la nature, » pour toute réponse Constable prit le violon et le posa sur une pelouse verdoyante.

Ces anecdotes montrent mieux que de longues dissertations quels étaient le goût et les idées que Constable combattit, et quels étaient aussi ses préférences et son goût personnels. Constable toutefois ne fut point exclusif : à la vérité, le printemps le passionnait et le charmait, mais il aimait et savait admirer la nature en tout temps ; il conseille même

sans cesse aux jeunes artistes d'étudier la campagne pendant l'hiver. « C'est l'époque, » dit-il, « où un peintre peut le mieux connaître la structure et l'anatomie des arbres. Un arbre dépouillé est pour le paysagiste ce qu'est l'écorché et le squelette pour un peintre de figures. »

Constable conseillait encore l'étude de la géologie, que lui-même d'ailleurs avait apprise avec grand soin. « Faute de connaître les divers éléments qui composent le sol, » répétait-il parfois, « un peintre arrive souvent à produire un ensemble impossible. »

C'est à ces principes et à leur application que Constable dut sa force et son individualité, et surtout ce grand cachet de vérité qui distingue ses paysages et fait peut-être leur charme principal. Il n'y a chez lui, on le sent, ni tradition, ni souvenir, ni préoccupation d'aucune sorte. Souvent Turner, comme nous l'avons vu, rappelle et cherche à copier les grands maîtres. Constable, au contraire, ne procède que de lui et n'obéit qu'à la nature. On dirait même, à son indépendance, qu'il n'a jamais vu les admirables peintures de *National Gallery*, ou que, fidèle à sa résolution, il était parvenu à les oublier entièrement lorsqu'il peignait. Il n'a pas besoin, comme Wilson, de palais historiques, d'antiques colonnades ou de ruines célèbres, pour faire des paysages émouvants.

Une chaumière lui suffit ; les aspects et les sites des vallées de Suffolk, les grands arbres au bord des clairs ruisseaux, les lointains horizons, les moissons jaunissantes et les verts pâturages, sont tout ce qu'il recherche.

En écrivant ces lignes je songe malgré moi à un autre grand paysagiste de l'École anglaise, Gainsborough, avec lequel Constable a des analogies frappantes. Tous les deux sont nés dans le comté de Suffolk, tous les deux ont passé leur enfance en pleine nature, l'un au milieu des bois, l'autre sur un moulin. Tous les deux ont aimé et reproduit principalement les sites et les aspects de leur pays natal : l'un et l'autre n'ont fait, au temps de leurs études, qu'un court séjour à Londres, et, quand ils ont connu les procédés matériels de leur art, l'un et l'autre sont revenus se vivifier et se développer par la contemplation de leurs belles campagnes. Tous les deux enfin ont dédaigné les traditions, les leçons, les maîtres. Ils n'ont connu, ils n'ont étudié, ils n'ont suivi que la nature : l'un en donnant à ses œuvres le cachet d'une organisation fougueuse, puissante et inspirée; l'autre, plus timide et plus tendre, en marquant chacun de ses tableaux d'un caractère plein de calme et de fraîcheur.—Deux traits seulement différencient ces existences qui sont presque semblables, et que l'on peut en quelque sorte suivre parallèlement. Gains-

borough, dès ses débuts, n'a trouvé dans sa famille et le public que des encouragements et des succès. Constable, au contraire, n'a rencontré presque toute sa vie que des obstacles et des revers. Mais Constable a vu sa doctrine et ses œuvres se perpétuer en résultats féconds, tandis que Gainsborough, admiré pendant sa vie, est mort sans exercer d'influence sur l'art contemporain.

Si nous l'envisageons au point de vue de l'exécution, Constable a de la franchise et de l'ampleur ; il peint grassement, solidement, il s'occupe toujours des grandes masses et des grands effets : chaque chose est à sa place ; l'air circule dans ses paysages, la couleur est forte montée, un peu lourde quelquefois, mais éclatante et harmonieuse.

La *Ferme de la vallée*, que l'on voit à Marlborough-Palace, est le plus célèbre et passe pour le meilleur des paysages de Constable. Ce tableau est largement traité, d'un grand ensemble et d'une belle couleur.—Une ferme qui se mire dans les eaux tient le milieu de la composition; de grands chênes l'ombragent de leurs rameaux touffus ; à gauche on aperçoit des champs et les perspectives bleues d'une vaste forêt; des vaches rousses s'abreuvent au ruisseau, et un batelet, conduit par un paysan en veste rouge, côtoie les bords mousseux. —L'exécution de ce tableau mérite de grands éloges, et nos pein-

tres les plus sincères envieraient certainement la fidélité de chaque détail. Les chênes surtout sont étudiés et rendus avec une exactitude scrupuleuse : non-seulement leur ensemble, leur structure et leur anatomie sont rigoureusement vraies; mais, encore chaque ligne, chaque accident, chaque nœud des rameaux ou des branchages sont reproduits avec une réalité irréprochable. La ferme, d'une belle couleur, est pittoresquement posée; l'eau manque peut-être un peu de transparence, mais elle est d'un beau ton, et les vaches rousses en font valoir l'éclat. —Je hasarderai une critique qui étonnera peut-être après ce que j'ai dit, et que d'ailleurs j'ai notée bien rarement sur les autres paysages de Constable : le ciel me paraît la partie la moins bien réussie de la composition. Les grands nuages qui floconnent dans le ciel bleu sont, à la vérité, très-mouvementés, mais ils sont trop empâtés et un peu lourds; de plus, contre son habitude, Constable a mis dans ce paysage plus de brun que de vert. Ces observations n'empêchent pas que la *Ferme de la vallée* ne soit, pour moi comme pour tout le monde, une fort belle œuvre, dont s'enorgueilliraient certainement les maîtres les plus illustres de notre école de paysage.

Le second tableau, le *Champ de blé*, quoique moins célèbre, a peut-être autant de qualités. Il représente ces belles plaines et ces plantureux gué-

rets de l'Angleterre, qui font l'admiration et le désespoir de tous les agronomes. De grands chênes encadrent cet aspect et ouvrent une échappée sur des moissons jaunes, sur des campagnes vertes, sur des clochers gothiques, perdus dans le feuillage bleu de lointaines forêts. Au premier plan, un troupeau de moutons surveillé par le chien, gravit le côteau, tandis que le berger, couché à plat ventre, se désaltère à longs traits dans une onde limpide. — Le ciel est plus léger que dans le paysage précédent. Ce sont, à la vérité, les mêmes nuages dans le même ciel bleu ; mais ils ont ici plus de transparence et de lumière. Dans son ensemble, le *Champ de blé* est beaucoup moins doré que la *Ferme dans la vallée ;* il a été fait évidemment dans une saison plus fraîche et beaucoup moins avancée ; il possède d'ailleurs la même réalité, la même beauté, le même charme, et dans l'un comme dans l'autre, on retrouve l'amant passionné de la nature, le poëte ému et le peintre sincère, que nous avons essayé de faire connaître à nos lecteurs.

Telles sont la vie, les idées et les œuvres principales d'un peintre qui, méconnu longtemps et apprécié seulement au déclin de sa carrière, n'en a pas moins exercé une grande influence sur la peinture de paysage. — Comme on l'a vu, Constable fut chargé de faire un cours public. Ses leçons ont été recueil-

lies et publiées par son ami et son biographe, le peintre Leslie. Il ne sera pas inutile, croyons-nous, de faire connaître à nos lecteurs des principes dont l'action a été si féconde.

Constable commença ses conférences par une histoire du paysage dans laquelle il développa ses opinions et ses idées sur cette forme de l'art et sur les maîtres qui l'avaient pratiquée. Voici en substance celles de ses doctrines qui nous ont paru avoir le plus d'originalité ou d'importance.

« On peut diviser, » dit Constable en débutant, « la peinture en deux genres bien distincts : *l'histoire* et *le paysage*. L'histoire, qui comprend même le portrait et les scènes familières ; le paysage, qui comprend aussi les fleurs et les fruits. Le paysage est fils de l'histoire. Longtemps il fut sous sa tutelle ; mais il apprit enfin à se diriger seul, et depuis même, dans les temps de décadence, il a guidé et soutenu sa mère.

« Le paysage n'existe, pas pour ainsi dire, dans les fresques de l'antiquité qui sont parvenues jusqu'à nous. Les murs d'Herculanum et les thermes de Dioclétien ne le montrent que comme une sorte d'arabesque. Nous aurions tort cependant de juger d'après ces vestiges le paysage des anciens ; car Pline et d'autres historiens nous apprennent que de leur temps le paysage était pratiqué avec soin, et que les

grands peintres entendaient à merveille la perspective et le clair-obscur.

«Au moyen âge, le paysage est à peine indiqué, et on ne le trouve qu'à l'état de symbole dans les manuscrits et les missels enluminés ; mais peu à peu les grandes scènes de la Passion de N. S. fournissent au paysage des motifs importants. Ne fallait-il pas faire concourir la terre, le ciel, les eaux, les rochers, les arbres, en un mot la nature tout entière, au grand drame qui se jouait en Palestine?

« Le paysage acquiert avec Cimabuë, et surtout avec Giotto, un certain caractère. Il grandit avec les peintres du Campo Santo de Pise, avec Ghirlandajo, Bernardo et Paolo Ucello, le véritable créateur de la perspective.

« Raphaël, dans les *Loges*, donne une grande importance au paysage, et tire des scènes de la nature un effet nouveau et puissant. Tout le monde connaît l'*Exhortation à saint Pierre*, qui est un paysage ravissant.

«En Allemagne, le paysage acquiert dans quelques œuvres d'Albert Durer et de Van-Leyden un caractère frappant.

« Mais c'est à Venise qu'il faut chercher les véritables créateurs de la peinture de paysage. Formés par les Bellini, Giorgione et le Titien étudièrent le paysage et rendirent la nature avec force et avec sin-

cérité. Le *Martyre de saint Pierre* du Titien, 1520, est, à ce point de vue, une œuvre capitale, qui servit de modèle à l'Europe pendant plus de cent ans. Dans cette composition, le paysage est si bien en harmonie avec la scène représentée, qu'il émeut le spectateur aussi profondément que la scène elle-même. »

Constable a une telle admiration pour ce tableau qu'il consacre la première conférence à en faire ressortir les beautés. « West, » ajoutait Constable, « partageait mon sentiment : « Il n'a pas fallu moins « de trois siècles, disait-il, pour produire cet ou« vrage. »

« L'École bolonaise n'a fait que de l'éclectisme, excepté en paysage. Les paysages des Carrache, du Dominiquin, du Guide, etc., ont un cachet original. Annibal Carrache déploie dans ce genre de la grandeur et de la poésie.—Le paysage du *Batelier*, par le Dominiquin, est d'une largeur et d'une beauté admirables. Dans le *Saint Jérôme* du même peintre, le paysage, quoique moins important, a encore cependant une grande valeur. — On peut dire que le paysage de *l'Aurore*, par le Guide, est la partie essentielle du tableau.

«Passons à l'École française. — Il est inutile de vanter les paysages du Poussin, artiste si varié et si puissant qu'il est supérieur dans tous les genres. Le Poussin a fait du paysage historique, classique,

poétique et pastoral; son *Polyphème* est un chef-d'œuvre de peinture poétique. Dans le *Déluge*, le Poussin s'est montré peintre incomparable. — Son gendre, Gaspard Poussin, suivit ses leçons avec bonheur.

« Paul Bril, venu d'Anvers à Rome avec son genre flamand, eut, par son élève Agostino Tassi, une influence incontestable sur Claude Lorrain, qui, en mêlant l'art flamand à l'art italien, atteignit la perfection sublime du paysage. »

Constable consacre une conférence presque entière à l'étude du Lorrain, dont les ouvrages, dit-il, lui ont donné du plaisir pour deux siècles.

« Sa peinture est aimable, douce, tranquille; elle porte dans l'âme le calme et la sérénité. La lumière, la transparence, la clarté, telles sont surtout les qualités de cet artiste inimitable; mais cette clarté ne vient pas de la couleur : car quelle couleur y a-t-il ici? » dit Constable, en élevant un verre d'eau. « Au point de vue du jeu de la lumière, la *Sainte Ursule* est le plus beau tableau qu'il y ait au monde.

« Il ne faut pas croire que Claude se soit formé seul. Elzheimer et Paul Bril succédant aux Carrache, avec plus de douceur et de beauté, ont ouvert à Claude une voie où il les a tous dépassés. — Un artiste enseigné par lui-même a un maître fort ignorant.

« Claude ne négligea rien pour arriver à la plus

grande perfection. Il passait ses matinées à la campagne, et ses soirées à l'Académie. On a l'habitude de rire de ses personnages ; ceux de son bon temps sont pourtant irréprochables : ils s'accordent admirablement avec le paysage où ils se trouvent. Wilson disait souvent : « Gardez-vous de blâmer les figures de Claude ; elles vont parfaitement à ses paysages. » Chaque fois que Claude a laissé faire ses figures par un autre, on s'en aperçoit facilement; l'harmonie est rompue. — La collaboration en peinture est une chose à peu près impossible.

« On peut compter trois périodes dans la carrière de Claude : les œuvres de la première sont peu connues ; c'est dans le seconde, c'est-à-dire, de quarante à cinquante ans, que Claude a composé ses plus beaux paysages, où dominent ses qualités caractéristiques, l'éclat et la limpidité. La *Sainte Ursule* est la plus belle production de cette période. A cinquante ans, la décadence commence ; Claude décline, et il cherche à regagner par la majesté et la grandeur ce qu'il perd en splendeur et en clarté.

« Un autre peintre français, Sébastien Bourdon, mérite aussi des éloges : on le connaît trop peu en France. Sir Georges Beaumont disait de lui : C'est le roi des rêveurs, et pourtant il n'est pas sans vérité.

« Voilà pour les Français ; parlons maintenant des Flamands et des Hollandais. Rubens, avec ses

disciples Van-Artois et Huysmans, forme pour le paysage, en Flandre, une époque magnifique. Rubens est aussi grand paysagiste que grand peintre d'histoire ; il a su donner de l'éclat et de la couleur même aux tristes campagnes de la Flandre ; il recherche particulièrement les effets splendides et accidentels de la nature, l'arc-en-ciel, les météores, etc.

« Rembrandt, avec son *Moulin*, suffit seul pour faire époque. Le *Moulin* est le triomphe du clair-obscur qui suffit seul dans ce tableau, pour exprimer le sentiment et la poésie. Le clair-obscur n'a pas besoin, comme on le croit, de scènes ou de paysages où l'ombre domine. Les œuvres de Cuyp sont faites en pleine lumière, et pourtant elles ont beaucoup de clair-obscur. Le clair-obscur est partout et à toute heure : il résulte de la réfraction de la lumière et de l'ombre. Le clair-obscur est le créateur de l'espace.

« Le hollandais Ruysdael continue et termine la période du paysage en Hollande ; Ruysdael, c'est le contraste vivant de Claude Lorrain, ce qui prouve que le génie sait, par les moyens les plus opposés, commander l'admiration. Le soleil brille toujours dans les tableaux de Claude ; il n'apparaît presque jamais dans les paysages ou les marines de Ruysdael. L'un recherche la lumière, l'éclat, la splendeur, l'épanouissement de la nature ; l'autre

les effets sombres, voilés, et les scènes mélancoliques. Et pourtant que de sentiment, de poésie et de grandeur dans les œuvres de Ruysdael ! — Comme peintre de marines, Ruysdael est bien supérieur à Van de Velde.

« En Italie, nous retrouvons Salvator Rosa, vivant au milieu d'une nature et d'hommes sauvages, élevé par des maîtres sauvages, Aniello Falcone et l'Espagnolet, menant lui-même une vie sauvage, et ne produisant que des œuvres sauvages, qui sont pleines toutefois d'une beauté saisissante. Comme le fait remarquer Fuseli, Salvator est un grand génie, mais dans le paysage seulement.

« Après ces différents maîtres, le paysage décline rapidement.

« Pierre de Laer, Hollandais, surnommé Bamboche, fonde une école d'où sont sortis Both et Berghem. Ces deux paysagistes ont été trop loués ; ils voulurent marier l'art flamand et l'art italien, et ils ne produisirent qu'un style bâtard. A la vérité, ils sont adroits et d'une grande habileté ; mais leurs ouvrages vous donnent froid comme la pierre, et rappellent l'atelier, tandis que les tableaux du Poussin et du Lorrain vous transportent en pleine nature, au milieu des champs et des forêts. »

A la fin de la conférence où Constable venait de formuler ce jugement peut-être un peu sévère, un

gentleman s'approcha de lui, et lui dit : « J'ai une belle collection de Berghem ; il faut donc que je les vende? — Non monsieur, il faut les brûler. »

Constable place encore au-dessous de Both et de Berghem certains autres artistes moins connus : le Prussien Hakert Moor, l'anglais Wooton ,et même, le croira-t-on? notre maître Joseph Vernet, dont il fait certainement trop peu de cas.

« A partir de ce moment, » ajoute Constable, « l'art tombe de jour en jour. Lucatelli, élève de Pierre de Cortone, n'écoute plus que sa fantaisie; il laisse perdre les traditions du Poussin, de Le Sueur, de Sébastien Bourdon, et donne l'exemple de cette fausseté et de cette affectation, que l'on voit se développer si tristement dans les paysages de Ricci, Zuccherelli, Vernet, et dans les tableaux d'histoire de Mengs, Cipriani, Angelica Kauffmann.

« Plus tard, enfin, la fausseté et l'absurdité dépassent toute mesure. Boucher est la personnification la plus complète de cette période qui semble avoir perdu le sens. C'était le temps, il est vrai, où les princesses s'amusaient à se faire bergères. Boucher a de l'entrain, de la facilité, si l'on veut ; mais quel bouleversement des lois de la raison? Ses peintures affligent quand elles ne provoquent pas le rire. — Jamais Boucher n'a regardé la nature,

disait sir Joshua Reynolds, car il aurait jeté bien vite ses pinceaux. — Watteau est le seul peintre de cette École auquel on doive beaucoup pardonner, à cause de son esprit, de sa finesse et de sa grâce ; ses œuvres sont pleines de poésie et d'imagination. »

Constable montra toujours la même admiration pour les œuvres de Watteau ; il écrivait à son ami Leslie, qui avait copié le *Bal* de Watteau : Votre Watteau est bien loin de l'original, mais l'original est si parfait ! Soyez satisfait si vous pouvez seulement reproduire les étoffes qui feraient honneur à Véronèse et à Rubens.

Boucher, c'est Watteau en délire, ajoute Leslie à ce propos.

« L'École française, » continue Constable, « ne se relève de cette décadence que pour tomber dans les excès d'un autre genre. David intronise un art qui n'a rien de la nature, et où tout est morne, immobile et faux. Ne dirait-on pas, à voir ces Romains et ces Sabins en casques et tout nus, des sauvages qui ont trouvé ces armes par hasard et s'en sont emparés ? »

Dans la troisième conférence, Constable examine quatre paysages qui marquent quatre époques mémorables et dominent l'art moderne : le *Saint-Pierre* du Titien, le *Déluge* du Poussin, l'*Arc-en-ciel* de Rubens et le *Moulin* de Rembrandt.

« J'ai déjà analysé, » dit-il, « le *Saint-Pierre* du Titien.

« Le *Déluge* fut commandé au Poussin par Richelieu. Le *Déluge* est une œuvre unique au monde, comme la *Madeleine* du Corrége. Le Poussin cherchait toujours la vérité et la simplicité. Moïse ne parle que de la pluie, et on ne voit en effet que la pluie dans son tableau ; mais une pluie incessante, impitoyable, qui absorbe et détruit tout. Fuseli avait raison de dire : — Il est plus facile de sentir que de décrire l'effet du *Déluge* du Poussin. On y voit l'élément, et non l'image de l'élément, l'élément vainqueur, envahissant et submergeant insensiblement la terre entière. Le soleil a disparu sous des vapeurs livides ; tout espoir s'évanouit, et la nature expire.

« Quand je parle de l'*Arc-en-ciel* de Rubens, je n'entends pas un tableau particulier, mais tous les paysages où ce maître nous montre avec un éclat et une puissance incomparables, la fin de la pluie, le retour du soleil après l'orage, le réveil et la joie de la nature.

« Le *Moulin* de Rembrandt, comme je l'ai dit, est un modèle achevé de clair-obscur. Le clair-obscur est l'essence même du génie de Rembrandt, mais jamais il n'en a tiré des effets aussi magiques ; par son clair-obscur, Rembrandt sera toujours un des

rois de la peinture. On doit autant se garder de critiquer Rembrandt que de critiquer les anatomies gigantesques de Michel-Ange. »

A ce sujet, Constable établit une grande différence entre les Hollandais et les Flamands.

« Il n'y a pas plus de ressemblance entre eux, » dit-il, « qu'entre les Vénitiens et les Lombards. Les Hollandais cherchent le clair-obscur ; les Flamands, un coloris brillant et gai.

« Les Hollandais vécurent avec le peuple ; de là vint leur originalité. Ils connaissaient bien les Italiens, mais ils voulurent autre chose. On a tort de blâmer les Hollandais et de leur demander des sujets plus relevés. Ils ont appliqué la vérité à des sujets vulgaires, avec simplicité et sans affectation. D'ailleurs le clair-obscur et la couleur sont aussi des formes de la poésie, et les Hollandais possèdent ces qualités au plus haut degré. Voilà ce qu'on ne devrait jamais oublier. »

Dans la conférence suivante, Constable parle de ceux qu'il appelle les *imitateurs*, et il passe ensuite en revue les peintres de son pays.

« Il y a deux routes dans l'art, » dit-il : « l'une où l'artiste ne cherche qu'à imiter les autres ; l'autre où il ne s'inspire que de la nature. L'artiste original est rarement apprécié : il a contre lui la routine et l'habitude. Le plus souvent on ne lui rend justice qu'après

sa mort. C'est ainsi que le public ignorant favorise l'imitation. Il est incapable de comprendre quelque chose de nouveau; au contraire, il apprécie facilement ce qu'il connaît déjà. Si je parais dans la rue avec les habits de Claude, cent personnes me salueront; mais les vrais amis de Claude se détourneront avec mépris.

« Un bâtiment gothique neuf, une peinture dans le genre d'Hemling ou de Van-Eyck, me font l'effet d'une *ruine neuve.*

« Les résurrectionistes et les faiseurs de pastiches sont le fléau de l'art; au lieu de faire progresser l'art par leur mouvement propre, ils se consument pour le ramener en arrière; c'est comme si l'on s'épuisait à ranimer un mort.

« La tendance actuelle nous pousse à l'imitation du moyen âge. C'est un travers qu'il faut déplorer. Il nuira autant à l'art qu'aux peintres qui ne savent pas l'éviter.

« L'éclectisme est encore de l'imitation. C'est folie que de vouloir réunir dans un seul cadre les qualités de divers maîtres ou de divers tableaux. Voyez cette gravure de Joseph Vernet : il a voulu imiter Salvator Rosa. Quel effet, je vous le demande, produit le pêcheur du premier plan, qui n'est qu'un maître de danse français, et qui est accoutré comme un bandit de Salvator?

« Voyez encore notre peintre Wooton, qui place nos gentlemen, leurs jockeys et leurs chiens, dans des paysages de Gaspard Poussin !

« Il faut étudier la nature et la copier avec sincérité. Steele, dans son *Tatler*, parle d'un auteur qui prétendait faire une révolution dans la littérature, en décrivant simplement les choses telles qu'elles sont.

« Claude et le Poussin étaient entourés de tableaux et de musées, mais la nature était leur galerie.

« Les imitateurs n'ont d'autre utilité que de rendre plus saillants les défauts des maîtres. « Je n'aurais jamais cru que Claude eût tant de défauts, » disait sir Georges Beaumont, si je ne les avais vus tous réunis dans un seul cadre. » — Bien souvent, d'ailleurs, les imitateurs se trompent eux-mêmes et trompent le public : ils copient le travail du temps et non plus le travail du maître. »

A ce sujet, Constable disait un jour à sir Georges Beaumont, qui s'efforçait de reproduire certains tons d'un tableau de Dughet : « Pensez-vous, sir Georges, que, si Gaspard revenait, il reconnaîtrait son tableau sous cette couche de vernis et de poussière qui ressemble à du goudron ? »

« Les *maniéristes*, » reprend Constable, « sont presque aussi dangereux que les éclectiques ou les imitateurs. J'appelle ainsi ceux qui inventent une nature de convention et font des ouvrages impossibles ;

« Rien de plus triste, » dit Bacon, « que d'entendre donner le nom de sage aux gens rusés. » Les maniéristes sont des peintres rusés, et le public ne sait pas les démasquer. L'étude attentive et persévérante de la nature peut seule préserver de la manière. — « Quelle folie, » me disait un jour Northcote, devant le tableau d'un maniériste, « quelle folie, que de vouloir peindre ce qu'on n'a jamais vu ! comme s'il n'était pas assez difficile de peindre ce que l'on voit !.. »

Les imitateurs, les éclectiques et les maniéristes, voilà les vrais coupables que l'on doit accuser de la décadence de l'art. Cette décadence, activée encore par l'ignorance, l'avarice ou la générosité mal appliquée des gouvernements ou des amateurs, était arrivée à un point extrême en Angleterre et dans l'Europe entière, lorsque apparurent Hogarth et Reynolds, qui pensèrent par eux-mêmes et étudièrent la nature. Burke a dit que Reynolds était le premier Anglais qui eût ajouté la gloire des arts aux autres gloires de son pays. Burke oublie que Hogarth était né vingt-six ans avant Reynolds. Mais, du temps de Burke, on répétait que Hogarth *n'était pas un peintre*. Reynolds a lui-même répondu à ces accusations. « Vous n'avez donc jamais vu, » disait-il, « des peintures d'Hogarth ? » Toutefois, comme Hogarth n'a point eu et ne pouvait avoir

d'imitateurs, on doit considérer Reynolds comme le véritable fondateur de l'École anglaise. Son rival, Roumey, disait aux jaloux et aux détracteurs de Reynolds que Reynolds était le plus grand peintre qui eût jamais existé. « Je n'ai trouvé tant de beauté, » ajoutait-il, que dans la nature, et jamais dans les ouvrages d'un peintre. »

« Wilson avait dix ans de plus que Reynolds. C'est Wilson qui a eu l'honneur de révéler à l'Angleterre les vrais principes du paysage. De son temps, les maniéristes dominaient; lui se passionna pour la nature et n'écouta que ses inspirations. Nul doute que Wilson n'ait étudié Claude et le Poussin; mais il étudia directement la nature, et fut toujours original. Aussi ses contemporains ne surent-ils point l'apprécier. Ils le laissèrent dans la détresse, tandis qu'ils comblaient de faveur les Barret et les Smith. S'il n'avait pas été nommé bibliothécaire de l'Académie, Wilson serait plusieurs fois mort de faim. Il n'en lutta pas moins toute sa vie. Un jour, il était accoudé dans l'embrasure d'une fenêtre; Hothard, jeune alors, le pria de lui indiquer un sujet à copier en gravure ou en tableau : « Jeune homme, voilà un beau motif, » dit Wilson en montrant la Tamise qui coulait devant lui.

« Gainsborough a eu pour la nature le même amour et le même respect; ses toiles nous émeuvent

et nous charment par le parfum champêtre dont elles sont imprégnées. Gainsborough aimait et recherchait particulièrement les sujets simples, les types, les scènes et les paysages de nos campagnes. On l'a comparé à Murillo. Il n'a avec Murillo d'autre ressemblance que d'avoir peint les paysans de son pays ; mais son goût était bien supérieur.

« Turner, comme Watteau, me réconcilierait presque avec les maniéristes ; ce n'est plus la nature, mais quelle fantaisie ! quelle splendeur et quelle *gloire !* On peut vivre et mourir avec de semblables peintures.

« Cozens et Girtin sont encore des paysagistes d'un goût très-élevé, et mériteraient d'être plus connus. West a quelquefois montré beaucoup d'habileté dans les paysages de ses tableaux d'histoire.

« Mais que sont, » ajoute Constable en finissant, « les plus beaux tableaux comparés à la nature?... Un choix plus ou moins heureux, une reproduction plus ou moins fidèle. C'est donc la nature, je le répète, qu'il faut étudier, et non les maîtres ; car leurs œuvres sont, non pas le produit de l'inspiration, mais le fruit de la patience, de l'étude et du discernement. « Il ne faut point espérer, dit Thomas Lawrence, de « lutter avec la nature. Tout ce que nous pouvons, « c'est observer et choisir la nature, et faire nos ou-

« vrages d'après elle. » Cela est vrai ; j'ajoute que notre choix doit toujours être guidé par la nature, qui est mille fois supérieure à toute inspiration. — D'ailleurs, pour le peintre comme pour tout homme qui réfléchit et qui sent, la nature n'est-elle pas le plus beau, le plus fécond et le plus charmant des spectacles? L'homme et la nature ne sont-ils pas formés par le même créateur? Ne doivent-ils pas vivre ensemble, s'aimer et se comprendre? Voyez comme Milton a fait parler Adam, lorsqu'il le met pour la première fois en face de la création? Les hommes les plus grands par leur génie et par leur gloire ont aimé la nature plus que toutes les choses de ce monde, et ils ont reconnu qu'ils lui devaient leurs meilleures consolations et leurs plus doux moments. Quant au paysagiste, il n'est pas vraiment paysagiste s'il n'avoue que ses plus belles heures sont celles qu'il a passées devant la nature, le pinceau à la main. »

« Tout cela, » ajoute Leslie en terminant, « était dit avec une spontanéité de sentiment et un bonheur d'expressions que la plume ne saurait retracer. Je ne puis pas non plus donner l'idée de tout ce qu'il y avait de charme et d'expression dans la voix et la physionomie de Constable lorsqu'il nous faisait ces belles leçons. »

De notre côté, arrêtons également notre tâche.

Aussi bien que pourrions-nous trouver de mieux pour clore un livre sur l'art et sur les artistes anglais, que cet hymne d'un paysagiste à la nature, et cette appréciation d'un peintre anglais sur les autres peintres, ses concitoyens et ses prédécesseurs ?...

FIN.

TABLE.

FIN DE LA TABLE.

ERRATA.

Page 32, ligne 1, *au lieu de* compagnes, *lisez :* campagnes.

Page 40, ligne 14, *au lieu de* Elle n'est encore, *lisez :* Elle, n'est encore.

Page 105, ligne 27, *au lieu de* recherchant toujours, comme les Flamands, *lisez :* recherchant, toujours comme les Flamands.

